Der Stil

von

Byron's Child Harold's Pilgrimage

von

Otto E. E. Moll



BERLIN
Verlag von EMIL FELBER
1911

Inhaltsverzeichnis

Literatur

The Works of Lord Byron, Albion Ed. .London 1891.
The Works of Lord Byron, by E. H. Coleridge, London 1899.
Th. Moore, Letters and Journals of Lord Byron, London 1832
Byron, Child Harold's P. A Romaunt, erklärt von A. Mommsen, Berlin 1885.
Heymann, Elucidations to Lord Byron's Childe Harold, Taalst. IV, 2.
G. Meyer, Die Albanischen Tanzlieder in B.'s Childe Harold, Anglia XV, 1—8.
Kölbing, Englische Studien 23, 210; 30, 204.
Sarrazin, Byron als Nachahmer Thomson's ib. 16, 462.
Struve, Zu Byron's Child Harold, Canto I, Kiel 1859 f.
Ossian, (Mac Pherson) Fragments of Ancient Poetry, 1760.
S. T. Coleridge, Poetical Works, London, Moxon.
P. B. Shelley, Poetical Works, London, Routledge.
Wordsworth, Poetical Works, London, Moxon.
Shakespeare, Works, Ed. Mac Millan, London 1892
E. Spenser, Works, London, Mac Millan, 1871.
Milton, Works, Oxford 1900.
James Thomson, Poetical Works, Edinburgh 1853.
R. Burns, Works, Ed. Wallace, Edinburgh 1896.
W. Scott, Poetical Works, Globe Ed. London 1866.
Chambers, Scottish Songs, Edinburgh 1829.
Gerber, Die Sprache als Kunst, Berlin 1885, 2. Bd.
W. Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik, II. Aufl., Halle 1888.
Schipper, Englische Metrik, Bonn 1888. 3 Bd.
W. Drechsler, Stil des Mac Pherson'schen Ossian. Diss. Berlin 1904.
Vogt, Das Adjectiv bei Marlowe, Diss. Berlin 1908.
Dyboski, Tennyson's Sprache und Stil, Wiener Beiträge, Bd, XYV, Wien 1907
Steffen, Die Allitteration bei Tennyson, Diss. Kiel 1905.
New Englisch Dictionary. Oxford 1888 ff.
G. Körting, Grundriß der Gesch. der Engl. Literatur, IV. Aufl. Münster 1905.
Goethe, Werke, Leipzig 1901.
Jean Paul, Berlin, Hempel.
Chr. E. v. Kleist, Berlin 1761.
Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Tübingen 1753.
Leopardi, Poesie, Ed. Bonghi. Roma 1881.
Th. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895.
Collignon, Histoire de la Sculture grecque, Paris 1892/97

Vorbemerkung

Als im Jahre 1786 in Kilmarnock ein bescheidenes Bändchen „Poems, chiefly in the Scottish Dialect, by Rob. Burns" erschien, da ahnte sein Verfasser kaum, daß in wenigen Wochen der Name Burns von John o' Groat bis Maidenkirk[1]) in aller Munde sein würde. Und ähnlich erging es Byron, der 1811 seinem Vermittler Dallas auf die Frage nach den poetischen Früchten seiner Reise zögernd zugestand „He had occasionally written short poems, besides a great many stanzas in Spenser's measure . . . They are not worth troubling you with . ." — Und gerade diese Verse sollten ihn über Nacht zum berühmten Dichter machen. Child Harold war etwas ganz neues, ganz Byrons Originalschöpfung, wenn wir von dem Versmaß absehen; ein Epos in Versen und doch wieder ganz etwas anderes; eine bunte Reihe von Szenen, von aufregenden Ereignissen, landschaftlichen Bildern und Reflexionen, die nur lose mit dem Helden der Dichtung in Verbindung stehen, und über das Ganze ein melancholischer, weltschmerzlicher, besser: kulturmenschheitsüberdrüssiger Zug gegossen. Natürlich, völlig zusammenhanglos steht Child Harold in der Literatur nicht da, wenn er auch keinen Vorläufer hatte; Byron trat damit die Erbschaft Walter Scott's an, des Hauptvertreters der romantischen Dichtung, dessen Epen — Lay of the last Minstrel, Lady of the Lake etc. — damals gerade in großer Beliebtheit standen. — „Roman-

[1]) Das nördlichste und das südlichste Kirchspiel Schottlands.

tische“ Naturschilderung und die Verlegung der Handlung in die zeitliche Ferne sind zwei Hauptkunstmittel dieses Stils, daneben auch, wofür Scott's spätere Epen typische Beispiele sind, Verlegung in räumliche Fernen. Von Scott führt der Weg zurück zu Mac Pherson, dem eigenartigsten Vertreter der englischen Romantik. Neben dieser romantischen Richtung kam aber machtvoll eine zweite auf, die besonders von Wordsworth und S. T. Coleridge vertretene philosophische Naturdichtung, der auch der idealistische Träumer und Schwärmer Shelley angehört. Deutlich können wir ihren Einfluß in dem dritten Gesang von Child Harold spüren, der 1816, vier Jahre nach den ersten beiden, erschien. Während diese von Byron durch Zufügen und Auslassen sowie Umarbeiten von Stanzen bedeutend umgestaltet wurden, zeigt der dritte Gesang nur geringfügige Änderungen. 1818 endlich erschien der vierte, der längste Gesang, der von ursprünglichen 130 Stanzen auf 196 gebracht worden war, als Fortsetzung zum dritten, und doch in vieler Beziehung völlig anders. Wordsworth und Shelley sind abgetan; unter dem italienischen Himmel, im Anblick der Antike war ihm ein neuer Stern aufgegangen: die Kunst. Byron hatte ja das große Glück, die Gegenden, die er schilderte, selbst gesehen zu haben, und nicht nur das; er konnte schreiben angesichts dieser Stätten, die er schilderte, und unter dem unmittelbaren Einfluß der Erinnerungen, der gewaltigen Vergangenheit. Canto I führt durch Portugal und Spanien, Gesang II durch Griechenland bis Konstantinopel; geschrieben wurden beide unter griechischem Himmel. Gesang III führt uns den Rhein von Belgien aufwärts bis zum Genfer See und ist in Lausanne entstanden; der vierte Gesang, der ganz auf italienischem Boden spielt, ist in der Nähe von Venedig verfaßt. Nicht die nebel- und kohlendunstgeschwängerte Luft Englands, sondern der ewig

blaue, sonnige südliche Himmel hat dieses Werk geboren, und durch die weltschmerzliche Grundstimmung bricht siegreich immer wieder die ideale Begeisterung hindurch.

Betreffs der Überlieferung kann ich mich kurz fassen, da sich in der benutzten Ausgabe (London 1899; Poetry, vol. II) alles zusammengestellt findet.[1]) Es existieren eine Anzahl Manuskripte, nämlich die vier Originalmanuskripte und Abschriften derselben, sowie Einzelblätter mit Zusatzstanzen, und mehrere Originalausgaben der einzelnen Gesänge, denen 1818 die erste Gesamtausgabe folgte. Die Textvarianten sind in der Ausgabe von 1899 als Fußnoten gegeben, dazu die Byron'schen Fußnoten nebst weiteren Anmerkungen des Herausgebers.

Im folgenden soll nun im einzelnen auf die Elemente eingegangen werden, die als Ganzes den Stil des Child Harold ausmachen. So wie Aristoteles Stoff und Form zu Grundprinzipien des Weltganzen machte, so läßt sich auch hier alles unter diese beiden Begriffe subsumieren. Zunächst haben wir den Stoff zu betrachten, das „Was" — was führt uns der Dichter vor Augen, was für Personen und was für Ereignisse, und mit was für Augen sieht er sie — und dann die Form, das „Wie" — wie verarbeitet der Dichter den Stoff, mit was für Hilfsmitteln weiß er unser Wohlgefallen an dem Stoff und unser Interesse für ihn zu erwecken und zu befriedigen?

[1]) Kölbings Studie „Zur Textüberlieferung von Byrons Child Harold, Cantos I und II", E. St. 23, p. 210—218, ebenso wie die sich teils mit der ersteren deckende Studie „Zur Entstehungsgeschichte von Byrons Child Harold, I und I, E. St. 30, p. 204—211. sind durch die genannte Ausgabe erledigt.

A. Der Stoff

Auswahl der Personen

Die vorkommenden Personen können wir folgendermaßen gruppieren: 1. Child Harold; 2. sein Gefolge; 3. Personen, die die Begebenheiten beeinflussen: Napoleon, Ali Pascha — Sweet Florence, Prinzessin Charlotte Augusta; 4. Hervorragende Personen der Vergangenheit.

1. Im Mittelpunkt des Gedichtes steht Child Harold, oder, wie er anfangs hieß, Child Burun, der poetisch — nach der unliebenswürdigen Seite hin — übertriebene Dichter selbst. Byron-Byron und Harold-Byron gehen ständig ineinander über, und so ist es nicht verwunderlich, daß die Grenze, die Byron selbst nicht genau zog, auch von anderen absichtlich und unabsichtlich übersehen wurde. Zwar änderte er den ursprünglichen Namen Burun in Harold um, doch sah er sich später genötigt, die Fiktion ganz fallen zu lassen. Er schrieb darüber in dem Brief an Hobhouse[1]) vom 2. Januar 1818: „With regard to the conduct of the last canto, there will be found less of the pilgrim than in any of the preceding, and that little slightly, if at all, separated from the author speaking in his own person. The fact is that I had become weary of drawing a line which every body seemed not to perceive . . . . it was in vain that I asserted, and imagined

[1]) Zu Canto IV: p. 323.

that I had drawn a distinction between the author and the pilgrim . . ." So wenig es nun auch gerechtfertigt ist, Byron mit Harold identifizieren zu wollen, so sehr gibt sich anderseits Byron einer Selbsttäuschung hin, wenn er in der Vorrede zu Canto I und II jegliches lebende Vorbild (d. h. sich selbst)[1]) ableugnet, außer „some very trivial particulars, and those merely local."[2])

Die „Personalien" hat Byron zum größten Teil von sich auf Harold übertragen. Harold ist der letzte eines uralten, angesehenen englischen Adelsgeschlechtes, doch einer der Ahnen hat den Namen befleckt (I 3); er ist noch jung (I 2), noch lange nicht über das erste Lebensdrittel hinaus: „Long ere scarce a third of his passed by" (I 4); es leben noch seine Mutter, über die nichts weiter gesagt wird, eine Schwester „whom he loved" (I 10), und außer dieser eine Geliebte — „And that loved one, alas, could ne'er be his." (I 5). Alles dieses sind Tatsachen, die auch auf Byron zutreffen. Weniger ist dies bei der Charakterschilderung der Fall. Zwar war Byron melancholisch veranlagt, Harold aber ist mehr ein verschlossener Charakter (his was not that open, artless soul That feels relief by bidding sorrow flow, nor sought he friend to counsel or condole . . . I 8). Des ausschweifenden Lebens (I 2; 5) ist er überdrüssig geworden (He felt the fulness of satiety I 4), und freudlos und einsam verbringt er seine Zeit (Apart he stalked in joyless reverie I 6). Er hat den Glauben an Freunde verloren, „He knew them flatterers of the festal hour; The heartless parasites of present cheer." (I 9) — und noch mehr den Glauben an Frauen — „Maidens, like moths, are ever caught by glare" (I 9). Der Charakter, den ihm Byron ursprüng-

---

[1]) Das Manuskript der Vorrede (pp. 3—4) bot ursprünglich „drawn from myself", was Byron dann änderte.
[2]) Siehe S. 4 Anm. 2.

lich zu geben beabsichtigte,[1]) war der „of a modern Timon, perhaps a poetical Zeluco," d. h. in Child Harold wäre uns etwa die Entwickelung eines Wüstlings zum Menschenhasser vor Augen geführt worden; das eine ist Byron nicht gewesen, das andere wurde er nicht.

Harold nun, des bisherigen Lebens überdrüssig und heimatmüde, sucht sich in anstrengungs- und entbehrungsreichen Reisen zu betäuben; der Manfred-Wunsch „Forgetfulness—Oblivion, self-oblivion"[2]) treibt ihn ruhelos weiter, „And o'er him many changing scenes must roll, Ere toil his thirst for travel can assuage, Or he shall calm his breast." (I 28). Noch hat die Natur ihre heilende Wirkung nicht auf sein Herz ausgeübt, nur zum Grübeln hat sie ihn angeregt und „as he gazed on truth, his aching eyes grew dim" (I 27). So flieht er denn „More restless than the swallow in the skies (I 27)", nicht so sehr in „misanthropic hate" (I 84), als in resigniertem Kismetglauben.

In dem „Song to Inez" ist dieser Stimmung vollendeter Ausdruck gegeben:

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore,
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before. (Inez 5).

Harolds unnatürliche, man möchte fast sagen, dämonische Ruhe kommt von dem Verzweiflungstrost her: „I've known the worst" (Inez 8). Im Gesang II entwickelt sich Harolds Charakter folgerichtig weiter. Weder eine Geliebte noch gewonnene Freunde läßt er bei seinem Abschied von Spanien zurück (II 16). Mehr und mehr tritt jetzt seine Vereinsamung unter den Menschen hervor. „Where things that own not man's dominion dwell, And

---

1) Vgl. Vorrede zu Canto I, II; p. 8.
2) Manfred I, 1 (Alb. Ed. p. 341).

mortal foot hath ne'er or rarely been", dort einsam zu streifen, „This is not solitude; 'tis but to hold Converse with Nature's charms ..." (II 25); aber unter den Menschen zu leben, „With none who bless us, none whom we can bless . . . This is to be alone — This, this is solitude." (II 26). So beginnt die Natur auf ihn zu wirken, nicht ihn zum Menschen hinzuführen, sondern gerade ihn den Menschen zu entfremden. Auch Sweet Florence (II 32) kann ihn jetzt nicht mehr in Fesseln schlagen, wenn auch „that seeming marble heart, . . . Was not unskilful in the spoiler's art" — doch „Harold on such arts no more relied" (II 33). So zieht er weiter „By pensive Sadness, not by Fiction, led, —" aber, wenn auch „the ceaseless toil of travel" (II 43) noch nicht sein Ruheziel gefunden hat, so ist doch sein Auge schon ruhiger, „smooth his pallid front." (II 41). Tepalen's orientalischer Üppigkeit ist er rasch überdrüssig (II 64), aber den Palikarentanz — „their barbarous, yet their not undecent glee" — sieht er „not displeased" (II 73). Griechenland weckt in ihm trübe Reflexionen: „Fair Greece! sad relic of departed worth!" — aber den, der einsam, heimatlos wie er ist (II 92) — „hither let him roam,

Greece is no lightsome land of social mirth;
But he whom Sadness sootheth may abide (II 92)."

Als nach einigen Jahren Byron das Thema des „wandering outlaw of his own dark mind" (III 3) wieder aufnahm, ist Harold ein anderer geworden. Byron ist unter den Einfluß von Wordsworth und Shelley geraten, und das spiegelt sich in Harold wieder. In III 8—13 werden wir über die Veränderungen, die mit Harold vorgegangen sind, unterrichtet. Er, der die Höhen und Tiefen des Menschenlebens kennen gelernt hat, der vom Zauberkelch des Lebens getrunken hat, um zu finden, daß der Grund Galle war, hat den Kelch aus neuer, reiner Quelle gefüllt.

In der Natur ist er zu neuem Leben erstarkt — aber unsichtbar schleppt er die drückende Kette mit sich herum — die Vergangenheit. Wieder hat er sich unter die Menschen gemischt, hat Liebe gesucht und sich vom Ruhm suchen lassen, — „But soon he knew himself the most unfit Of man to herd with Man; with whom he held Little in common“ (III 12). Wieder kehrt er zur Natur zurück und wiederum nicht, um dadurch den Menschen näher zu kommen, sondern sich ihnen immer mehr zu entfremden: „But in Man's dwellings he became a thing Restless and worn, and stern and wearisome“ (III 15). So wandert er weiter, doch „with less of gloom“ (III 16); der frühere Zweifel[1]) (II 8) an dem „land of souls beyond that sable shore“ ist jetzt der Gewißheit gewichen, „that he lived in vain, That all was over on this side the tomb“ (III 16), und gerade durch diese Gewißheit löst sich in seinem Charakter eine gewisse Weichheit und Milde aus; die zarten Züge der friedlichen Natur erwecken sein Wohlgefallen, und leise keimt in ihm wieder die Sehnsucht nach wenigstens einem Menschenherz — „And he had learn'd to love . . The helpless looks of blooming infancy, Even in its earliest nurture“ (III 54). In dieser Stimmung sendet er seiner Schwester einen Sehnsuchtsgruß. —

Damit tritt Harold stillschweigend zurück und Byron führt die Handlung in eigener Person weiter, doch in so engem Anschluß an das Vorhergehende, daß beide Personen in einander übergehen. Der Menschenüberdruß steigert sich zum Überdruß an der eigenen menschlichen Natur: „I can see Nothing to loathe in nature, save to be A link reluctant in a fleshly chain, classed among crea-

[1]) Die ursprüngliche Stanza allerdings spricht viel deutlicher den Gedanken aus, daß nach dem Tod alles aufhört. Vergl. Fußnote zu II, 8.

tures, when the soul can flee" (III 72) — und in gewaltiger panpsychistisch-pantheistischer Sehnsucht fühlt er sich eins mit der Natur:

Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them? (III 75).

Auch im vierten Gesang treffen wir Child Harold nicht wieder. Von der Natur ist Byron zur Kunst übergegangen; hier lernt er zunächst die Kleinheit menschlicher Sorgen sehen: „Upon such a shrine What are our petty griefs? (IV 106), hier findet er den Rückweg zur Religion. In Rom ist die Pilgerfahrt beendet, und Byron nimmt Abschied von Harold: „He is no more — these breathings are his last — His wanderings done — his visions ebbing fast." (IV 164). Noch einmal blickt er (IV 175) mit ihm von den Albanischen Bergen auf den Freund der Jugend, den Ozean, herab und zieht das Facit des Menschenlebens: „Like a drop of rain, He sinks into thy depths with bubbling groan" IV 179).

2. Das Gefolge Child Harold's. Harold's Gefolge besteht aus zwei Dienern. Sie werden (in dem „Good Night", C. I) nur allgemein in der Art der alten Balladen charakterisiert: „my little page" und „my staunch yeoman"; der erstere weint, denn er hat Vater und Mutter zurückgelassen, und der zweite denkt sorgenvoll an Weib und Kind. Das ist alles, was wir über sie erfahren, wie sie auch überhaupt nach dieser einen Erwähnung nicht wieder genannt werden.

3. Personen, die die Handlung beeinflussen. Zunächst ist hier Napoleon I. zu nennen. Dreimal — einmal in jedem Teil des Gedichtes (I 52 ff., III 36 und IV 89) nimmt Byron Gelegenheit, mit Napoleon I. zu rechten,

und jedesmal hat er eine andere Meinung von ihm. Erscheint er ihm I 52—53 als „Scourger of the world“, als „bloated chief“, so mischen sich in sein Urteil III 37—41 Bewunderung und Bedauern über den gefallenen Heros, und IV 89—92 ist er ihm „a kind of bastard Caesar . . . With but one weakest weakness—Vanity.“ Und doch können wir darum nicht sagen, daß Byron unbeständig in seinem Urteil war. Einerseits stand er zu sehr unter dem Einfluß des Heroischen, Gewaltigen, das diesen Mann umgab, andererseits aber wirkten momentane Sympathien und Antipathien auf Byron's stark begeisterungsfähigen Geist ein. Als Byron das erste Urteil fällte, war es noch nicht lange her, daß er Zeuge des heldenmütigen Freiheitskampfes der Spanier gewesen war. Als sich dann seine Gedanken bei Besichtigung des Schlachtfeldes Waterloo wieder auf Napoleon I. richten, mögen wohl innerpolitische Fragen und soziale Mißstände in seiner Heimat und in anderen Ländern sein Urteil beeinflußt haben, so daß er ausruft:

Did nations combat to make one submit?
Or league to teach all kings true sovereignty?
What! shall reviving Thraldom again be
The patch' d-up idol of enlighten'd days? (III 19).

Die continentale Reaktion unter Metternich, der schroffe Toryismus Castlereagh's des Henkers von Irland, dessen Werk hauptsächlich die Koalition war, dagegen lehnte sich der freiheitlich-republikanische Geist Byron's auf. Ein Jahr später ist der Zauber schon gewichen, Byron denkt ruhiger und philosophischer über Napoleon, und, als er ihn (IV 90) mit Caesar vergleicht, ist er nur „one vain Man . . . vanquished by himself, to his own slaves a slave . . a kind of bastard Caesar.“

Auch die zweite mehr hervortretende Persönlichkeit,

Ali Pascha von Janina hat etwas Übermenschliches an sich, wenn auch nur das des orientalischen Despoten. Mit wenigen Worten wird er fein charakterisiert: „Albania's chief, whose dread command Is lawless law" (II 47); und wenn auch sein bärtiges Gesicht milde und ehrwürdig ist, so lauert doch Grausamkeit dahinter, und „crimes that scorn the tender voice of ruth . . . have marked him with a tiger's tooth" (II 63).

Außer diesen beiden Männern gehören hierher zwei Frauen; die eine ist die Prinzessin Charlotte Augusta († 2. 5. 1816), deren Tod im Kindbett als furchtbares Nationalunglück betrachtet wurde. Die andere ist Sweet Florence (II 30) (die abenteuerliche Miß Spenser Smith), „a new Calypso" (II 30); andere mögen sie preisen als „Their hope, their doom, their punishment, their law . .", Harold widersteht ihr.

4. Sonst hervortretende Personen. Fast alle Personen, denen Byron im Laufe des Gedichtes einige Zeilen oder Stanzen widmet, fallen aus dem Rahmen des Alltäglichen heraus, fast alle sind, wie die beiden oben Genannten, Napoleon und Ali Pascha, in irgend einer Hinsicht Ausnahmemenschen. Wir haben hier zunächst die Heroen der Tat — in Gesang I das „Mädchen von Zaragoza", deren Heldentaten Byron zu mehreren Stanzen (I 54—59) begeisterten, und John Wingfield, einen Freund Byron's, der im spanischen Krieg am Fieber starb (I 91/92). In Gesang II wird kurz genannt Alexander der Große („Iskander", II 38) und der andere Alexander, George Castriota oder Scanderbeg, — „he his namesake, whose oft-baffled foes Shrunk from his deeds of chivalrous emprise" (II 38) —, der Albaniens Unabhängigkeit von den Türken erkämpfte. Im Gesang III finden wir Friedrich Wilhelm von Braunschweig (III 23) und

Byron's Freund Howard (III 29, 31), die 1815 bei Quatrebras bezw. bei Waterloo fielen; und mit vornehmer und für einen Engländer besonders bemerkenswerter Unparteilichkeit widmet Byron dem frühgefallenen Revolutionsgeneral Marceau einen Nachruf: „Beneath its base are heroe's ashes hid, our enemy's, — but let not that forbid Honour to Marceau . . . he had kept The whiteness of his soul — and thus men o'er him wept." (III 56/57).

In Gesang III haben wir weiterhin drei Heroen des Geistes, Rousseau, Voltaire und Gibbon. Für Rousseau's Naturevangelium, wie es in der Nouvelle Heloise gepredigt wird (III 99—103), war Byron in seiner kulturmenschenmüden Stimmung ohnehin empfänglich, um so mehr noch jetzt (1816), wo er unter dem Einfluß von Wordsworth und Shelleey stand. Und noch zwei andere Punkte sind es, durch die Rousseau auf Byron großen Eindruck gemacht hat: seine hypersensible Liebesleidenschaft:

„His love was passion's essence — as a tree
On fire by lightning; with ethereal flame
Kindled he was, and blasted; . . . .
But his was not the love of living dame ...
But of ideal Beauty . ." (III 78)

und, daß Rousseau einer der geistigen Urheber der französischen Revolution war: „from him came . . .

Those Oracles which set the world in flame
Nor ceased to burn till kingdoms were no more (III 81)
They made themselves a fearful monument!
The wreck of old opinions — . . ." (III 82).

Wie Byron's Natursehnsucht gegenüber Rousseaus sentimentaler Schwärmerei etwas revolutionäres, leidenschaftliches an sich hat, so ist es hier gerade das Revolutionäre, was ihn zu Rousseau hinzieht, wie auf dem Gebiet der

Liebe das Leidenschaftliche. Auch bei Voltaire und Gibbon (III 105, 108) ist es das Gewaltige, Übermenschliche und Revolutionäre, wodurch sie seine Blicke auf sich ziehen:

They were gigantic minds, and their steep aim
Was, Titan-like, on daring doubts to pile
Thoughts which should call down thunder, and the flame
Of Heaven, again assail'd, ... (III 105).

Voltaire ist „The Proteus of their (i. e. men) talents" (III 106).

Gibbon „The lord of irony" (III 107) . . . — „Yet peace be with their ashes, — for by them, If merited, the penalty is paid." (III 108).

Im IV. Gesang haben wir zunächst vier Herrscher, Heroen der Tat: Sulla, Cromwell, Trajan und Rienzi; von Sulla — „thou, who with thy frown,

Annihilated senates — Roman, too,
With all thy vices, for thou didst lay down
With an atoning smile a more than earthly crown —
The dictatorial wreath, — ... first of victors."
(IV 83—85).

blickt Byron auf Cromwell: „our own,

The sagest of usurpers, Cromwell! — he
Too swept off senates while he hew'd the throne
Down to a block — immortal rebel!" (IV 85);

in beiden ist es wieder das Übermenschliche, was hervorgehoben wird. Trajan dagegen, „The last of those who o'er the whole earth reign'd, The Roman Globe" (IV 111), war „more Than a mere Alexander, and unstained With household blood and wine, serenely wore His sovereign virtues." (IV 111). Rienzi gehört zu den Usurpatorengestalten — Napoleon, Sulla und Cromwell —, Rom's „latest Tribune", einer der „ten thousand tyrants . . . , Redeemer

of dark centuries of shame — The friend of Petrarch — hope of Italy — . . . last of Romans" (IV 114). Byron scheint ihn etwas überschätzt zu haben, denn bei aller Genialität hatte Rienzi nicht den großen Charakter, der zur Ausführung seiner hohen Pläne gehörte, sondern ließ sich, unähnlich den vorgenannten, durch den Erfolg berauschen. Im Anfang seiner Laufbahn mag er wohl mit Numa verglichen werden, indessen rechtfertigen die Folgeereignisse diesen Vergleich (IV 114) nicht.

Die anderen Personen, deren in Gesang IV Erwähnung getan wird, sind große Künstler und Gelehrte. Es werden die fünf großen klassischen Dichter Italiens genannt: Petrarca (IV 30, 32) „Laura's lover . . . He arose to raise a language, and his land reclaim from the dull yoke of her barbaric Foes"; Tasso (IV 36—40) „Victor unsurpassed in modern song" (IV 38)": „on that name attend The tears and praises of all time" (36, 37); Dante, „The Tuscan Father", und Ariosto „The southern Scott" (wie ihn Byron mit einem an und für sich nicht unrichtigen, aber besser unterbliebenem Vergleich nennt), „The Bards of Hell and Chivalry" (IV 40/41); und Boccaccio (56—58) „The Bard of Prose, creative Spirit! he Of the Hundred Tales of love." — (56). Die warme Begeisterung, mit der Byron's Herz den Vorgängern entgegenschlug, auf deren Spuren er in Italien wanderte, trübt allerdings sein sachliches Urteil und führt ihn zu Übertreibungen, was besonders betreffs Tasso auffält; Byrons schroffes Urteil über Boileau und die französische Muse „creaking lyre, That whetstone of the teeth — Monotony in wire!" (IV 38) ist ungerechtfertigt; das über Alfonso d'Este beruht auf historischer Unkenntnis. Nicht minder ist es ein Ausfluß dieser etwas unkritischen, einer momentanen Eingebung folgenden Begeisterung, wenn er Alfieri mit Michel Angelo, Galileo und Macchiavelli nennt:

„These are four minds, which, like the elements,
Might furnish forth creation —“ (IV 54, 55);

eine solche Bedeutung hat Alfieri nicht. Auch der Vergleich Canova's mit den alten Meistern — wohl Praxiteles oder Polyclet —: „Such as the great of yore, Canova is to-day“ (IV 55) ist schief; Canova ist bestenfalls ein weichlicher Pseudoclassizist.

Historische Erinnerungen

Im Anschluß an das Vorstehende mögen hier die reichhaltigen geschichtlichen Anspielungen Erwähnung finden, die überall eingeflochten sind. So reich sie auch sind, hat man doch nicht den Eindruck, als ob Byron mit seiner Gelehrsamkeit paradieren will, sondern eher den, daß er die ausgedehnten geschichtlichen Kenntnisse — die nicht nur auf gelegentliche örtliche Auskunft zurückgeführt werden können — auch mit Geschick und Geschmack zu verwerten weiß, daß Byron mit Verständnis reiste und nicht nur um sagen zu können: „I did the town, the country.“

Nicht nur die großen Ereignisse seiner Zeit, der spanische Krieg, die französische Revolution und Waterloo finden Erwähnung, sondern bis ins graue Altertum hinein werden wir geführt.

Wir hören von der unglücklichen, im Wahnsinn gestorbenen Königin Maria I. von Portugal, die in Mafra lebte (I 29), von den Goten- und Maurenkämpfen in Spanien und von dem Untergang der maurischen Macht (I 35), von dem Alter Sevillas (I 65) und von Cadiz' Befreiung von den Mauren (I 85). Im zweiten Gesang werden wir erinnert an die Plünderungen Griechenlands durch die Goten und Türken (II 12), an Sappho und Penelope

(II 39), an die Schlachten bei Actium, Lepanto und Trafalgar (II 60), an Thermopylae (II 73) und Thrasybulus (II 74), an die Kämpfe um Konstantinopel (II 77) und die Schlacht bei Marathon (II 89, 90). Morat (III 64) erweckt die Erinnerung an die Niederlage Karls des Kühnen und fordert zum Vergleich mit Waterloo, Cannae und Marathon heraus, und eine einsame Säule in der Nähe von Morat zeigt die Lage des alten Aventicum, der Hauptstadt Helvetiens (III 65). In Italien ist fast jede Stätte durch eine Erinnerung geweiht — „Since the fierce Carthaginian almost won thee, To the last halo of the Chiefs and Sages Who glorify thy consecrated pages"; Italien ist „the throne and grave of empires" —; „The fount at which the panting mind assuages Her thirst of knowledge, quaffing there her fill" . . . . entspringt auf „Rome's imperial hill." (III 110). In Venedig mußte Barbarossa sich 1177 dem Papst demütigen und Dandalo, der blinde Doge, unterwarf 1204 Konstantinopel (IV 11 bis 12); 1380 drohte Doria Venedig mit Untergang (IV 13); der Kämpfe Venedig's und Kreta's gegen die Türken wird gedacht (IV 14), der ruhmreichen Vergangenheit von Florenz, der Schlacht am Trasimenischen See, der zahlreichen Plünderungen und Verwüstungen Roms durch „The Goth, the Christian, Time, War, Flood, and Fire" (IV 80), und der 300 Triumphe, die Rom sah (IV 82), der Kämpfe Sulla's (IV 83) und der Ermordung Caesar's (97), und mancher anderer Ereignisse.

Den Quellen im einzelnen nachgehen zu wollen, wäre müssiges Beginnen; vieles wird aus den Schuljahren stammen, für anderes wieder ist wohl Gibbon Autorität oder die Resultate der eifrigen Forschungen von Byron's Freund Hobhouse. Doch, wo nicht authentische Zeugnisse Byron's selbst vorliegen, wird sich nur selten Bestimmtes in dieser Hinsicht sagen lassen.

Auswahl der Begebenheiten

Wenn wir die Begebenheiten betrachten, die an unserem Auge vorüberziehen, so können wir Child Harold's Pilgrimage ein Rahmengedicht nennen; die leitende Begebenheit ist die Reise Harold's, und in den Rahmen sind eine Anzahl Ereignisse eingeflochten, die teilweise an und für sich kaum in einem Zusammenhang mit der Reise stehen. Wie bei der Auswahl der Personen, so macht sich auch hier der Zug zum Heroischen bemerkbar; teils knüpfen ja die Ereignisse an die Personen an.

Gesang I wird zum großen Teil eingenommen von dem spanisch-französischen Krieg, von dem einige Episoden noch besondere Beachtung finden. Die Konvention von Cintra fordert Byron's scharfen Spott heraus (I 24, 26); und wenn auch die blutigen Schlachten von Talavera und Albuera seine Bewunderung hervorrufen (I 41 bis 43), so wird diese doch sehr gedämpft durch die furchtbaren Verluste dieser Schlachten. Um so ungeteilter finden die Heldentaten des Mädchens von Zaragoza seinen Beifall (I 54—56). Mit der lebhaften, glänzenden Schilderung eines Stiergefechtes in Cadiz schließt der erste Gesang. Wenn auch Byron der Grazie und Geschicklichkeit, die dabei entfaltet werden, nicht blind gegenüber steht, so stößt ihn doch dieser rohe spanische Nationalsport sehr ab:

Such the ungentle sport that oft invites
The Spanish maid, and cheers the Spanish swain;
Nurtured in blood betimes, his heart delights
In vengeance, gloating on another's pain. (I 80).

Dem Sport, dem Vergnügen, gehören auch die drei Begebenheiten an, durch die in Gesang II das Lokalkolorit trefflich gehoben wird; der Besuch bei Ali Pascha und das Fest des Ramazan (II 60 ff.), die Landung an der

Küste von Suli und der nächtliche Tanz der Sulioten (II 70 ff.), und der Carneval in Konstantinopel (II 78 ff.). Leicht berührt wird in Gesang I wie in Gesang II ein Liebesabenteuer; kaum mehr wird gesagt, als daß Harold's Herz nicht bei der Sache ist (Inez, I 85) bezw., daß er sich ablehnend verhält (Sweet Florence II 29 ff.). Es liegt dies indessen ganz im Sinne der Exposition; Harold hat ja gerade deshalb die Fahrt unternommen, um in Entbehrung und Anstrengung des Überdrusses Herr zu werden, der ihn infolge des bis auf den Grund ausgekosteten Genusses, speziell auch in der Liebe, erfaßt hat.

Im Anfange des dritten Gesanges findet sich wieder eine Kampfszene, Waterloo (III 17 ff.). Von dem Ball der Herzogin von Richmond am Vorabend der Schlacht, von dem plötzlichen Abschied und Abmarsch bis zur Schlacht selbst ziehen die Ereignisse an unseren Augen vorüber; besonders hervorgehoben wird der Tod Howard's. III 92 wird ein nächtliches Gewitter auf dem Genfer See geschildert, das wir in gewisser Hinsicht den heroischen Ereignissen zuzählen können. Wir haben also nur zwei Gebiete, die in Betracht kommen: das Heroische (Krieg, Gewitter) und das Vergnügen, und auch hier finden wir mehr das großzügige Element hervortretend.

Gegenüber den Ereignissen tritt die andere Gruppe der Begebenheiten, die Beschäftigungen, ganz zurück. Von Harolds Reisen wird nur ganz allgemein gesagt „Sailed" (II 39), „did his further journey take" (II 47), „wanders" (III 16) und ähnlich. Nur einmal (I 28) wird durch den Ausruf „To horse! To horse!" über die Art des Reisens eine nähere Andeutung gemacht. Den Alltagsbeschäftigungen wird im übrigen kaum irgend welche Bachtung geschenkt, wie ja auch der Alltagsmensch kaum das Interesse des Dichters zu erwecken weiß; in der Wahl der Personen wie der Begebenheiten

waltet ein gewisser aristokratischer Zug vor. Hirten sehen wir in ihrem Beruf I 31 und II 52, Matrosen II 17 ff. bis 21, sonst fast nur Krieger.

Auswahl der Umgebung

Child Harold's Pilgrimage ist ein Reisegedicht; Harold entflieht den Menschen, und so ist es ganz natürlich, daß Naturschilderungen einen sehr großen Raum des Gedichtes — wenigstens in den ersten drei Gsängen — einnehmen. Eine dem Seelenzustand des Helden angepaßte Szenerie allerdings führt uns Byron nicht vor; er schildert uns die Natur wie sie ist, fast mit geographischer Genauigkeit, weder idealisiert noch mit Hervorhebung bestimmter Züge, nur wie sie sein poetisch veranlagter, schönheitsdurstiger Geist sieht.

1. Bibliotheks- und Schreibtisch-Luft atmet die steife, offizielle Naturschilderung der Klassizisten — mit religiös-sentimentalen und pantheistisch-philosophischen Gedanken durchtränkt ist die minutiöse Naturmalerei, wie sie Thomson (oder in Deutschland Kleist und Brockes) betrieben. Bei Byron dagegen mischt sich die romantische Naturbetrachtung Scott's mit der leidenschaftlichen des Ossiandichters, wozu ein kleiner Einschlag der philosophischen von Wordsworth-Shelley kommt; die Elemente sind indessen nicht gleichmäßig gemischt, sondern es tritt je nachdem das eine oder andere mehr hervor. Oft nehmen Byron's Naturschilderungen die Form von knappgedrängten kürzeren oder längeren Aufzählungen an, wie II 46:

„A blending of all beauties; streams and dells
Fruit, foliage, crag, wood, cornfield, mountain, vine,
And chiefless castles breathing stern farewells ..."

oder, um ein längeres, glänzendes, durch schmückende Beiworte belebtes Beispiel zu geben, I 19:

„The horrid crags, by toppling convent crowned,
The cork-trees hoar that cloathe the shaggy steep,
The mountain-moss by scorching skies imbrowned,
The sunken glen, whose sunless shrubs must weep ...
Mixed in one might scene, with varied beauties glow."

Zwar sieht Byron's Auge die Einzelheiten, aber die Wirkung geht nur von dem großen Gesamtbild aus; das Einzelne bleibt fast immer nur ein untergeordnetes Ingrediens des Ganzen und wird selten Gegenstand gesonderter Betrachtung wie bei Wordsworth, Shelley oder Burns. II 37 sagt Byron „Dear Nature is the kindest mother still! . . . . Oh, she is fairest in her aspects wild . . ." ohne daß indessen diese Vorliebe für die wilde Natur in dem Gedicht allzu sehr hervortritt. Wenn es auch selbst da, wo er Wordsworthsche Töne anschlägt, nicht die beruhigend-harmonische Naturbetrachtung ist, die die Natur sucht, um den Menschen zu finden, sondern leidenschaftliches Begehren der Natur, um den Menschen zu entgehen, so hat Byron doch wieder nicht die ausgesprochene Vorliebe für das düstere, wild romantische, wie der Ossiandichter. Die Stimmungen kommen und gehen bei ihm. „Once I loved torn Ocean's roar" (III 85) ruft er am Ufer des „Clear, placid Leman" aus und gibt sich dem Zauber der friedlich stillen Nacht hin — und kurz darauf genießt er mit derselben Hingebung das grandiose Schauspiel eines furchtbaren Gewittersturmes (II 92).

Vielfach setzt Byron die Landschaft in Beziehung zu historischen Ereignissen, wodurch der Eindruck der Landschaft dann in bestimmter Weise nüanciert wird. Portugals „delicious land" (I 15) kontrastiert mit den schmutzigen Einwohnern: „Why, Nature, waste thy wonders on

such men?“ (I 18); in Spanien, „O lovely Spain! renowned, romantic Land!“ (I 35) herrscht Krieg und Verwüstung; Griechenlands Schönheit erweckt Erinnerungen an die große Vergangenheit: „Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair.“ (II 87); am Rhein steigt die alte Burgen- und Ritterromantik vor seinen Augen auf (III 47 ff.); am Genfer See wandert er ganz auf Rousseaus Spuren: „All things are here (i. e. Clarens) of him“ (III 101); und in Italien ist es vorzugsweise das historische Interesse, das ihn zu den einzelnen Stätten hinzieht.

Besondere Vorliebe hat Byron für den Ocean; mit dem Ocean beginnt die Pilgerreise (I 12) und, wenn auch nicht am Ocean, so doch im Ausblick auf den Ocean „Our friend of youth“ (IV 175) endet sie. In seiner Liebe für den Ocean findet Byron's Naturverehrung ihren adaequatesten Ausdruck, die Verehrung des Großen, Majestätischen:

Thou glorious mirror, where the Almighty's form
Glasses itself in tempests; in all time ...
Dark-heaving; — boundless, endless, and sublime —
The image of Eternity ... (IV 183).

2. Fauna und Flora finden, abgesehen von den Fällen, wo sie in den Aufzählungen als integrierende Bestandteile des Ganzen genannt werden, kaum gesonderte Betrachtung. Auf dem Meere „shrieks the wild sea-mew“ (Good Night 1); auf dem Hymettus baut noch „the blithe bee his fragrant fortress“ (II 87), und an den Ufern des Lac Leman „chirps the grasshopper one good-night carol more“ (III 86, 87); an den Ufern des Clitumnus grast „the milk-white steer — the purest god of gentle waters!“ (IV 66); „the finny darter with the glittering scales“ (IV 67) springt aus seinen Wellen empor und „some scat-

tered water-lily sails down" (IV 66); und auf den Parnassus hat er die Adler fliegen sehen „Like spirits of the spot" (IV 74).

3. Die Bevölkerung, die in dieser Natur lebt, weiß Byron oft mit kurzen Worten scharf und treffend zu charakterisieren. Wenig Sympathie hat er für die Portugiesen:

„A nation swoll'n with ignorance and pride,
Who lick, yet loathe, the hand that waves the sword
To save them ..." (I 16); er nennt sie ein in Schmutz

groß gewordenes und verkommenes Volk. Der Spanier wieder ist stolz „. . . proud each peasant as the noblest duke" (I 33), aber hinterlistig, rachsüchtig und grausam:

Nurtured in blood betimes, his heart delights
In vengeance, gloating on another's pain ...
Enough, alas! in humble homes remain,
To meditate 'gainst friends the secret blow
For some slight cause of wrath, (I 80).

Gegen die Schönheit der Spanierinnen muß selbst Byron's Vaterland beschämt zurücktreten: „How poor their forms appear! how languid, wan and weak" (I 58). Nicht minder scharf, aber treffend, werden die Griechen beurteilt, wenn sie „unmanned" (II 75) und „degenerate horde" (II 83) genannt werden; leichtherzig und oberflächlich (the light Greek carols by II 10) und müssig (idly rail in vain (II 74), das sind auch heute noch Hauptcharakterzüge der Griechen. Daß Byron trotz dieser harten Kritik doch sein Geld und sein Leben diesem Volke opferte, ist wohl dadurch zu erklären, daß er, wie so viele sonst vernünftig denkende und hervorragende Geister seiner Zeit, in idealer Begeisterung für das antike Griechenland unter den Einfluß jener Massensuggestion geriet, eines ebenso

idealen wie törichten Philhellenismus, der den veränderten Verhältnissen keine Rechnung trug. Dem „lively supple Greek" (II 58) steht der ernste, stoische Türke gegenüber, „The bearded Turk, that rarely deigns to speak, Master of all around, too potent to be meek" (II 58), der „grave Moslem" (II 59). Stolz und rauh sind die Albanier: „Fierce are Albania's children, yet they lack Not virtues, were those virtues more mature" (II 65). Sie erinnern an Seumes Canadier, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte — fast dieselbe Moral wird auch hier ausgesprochen: „Such conduct bears Philanthropy's rare stamp" (II 68). Die Bevölkerung am Rhein (C. III), in der Schweiz (C. III) und in Italien (C. IV) wird kaum erwähnt. Nach dem, was Byron über das Land Italien selbst sagt, zu urteilen, trifft sein Urteil über die Griechen in etwas gemilderter Form auch auf die Neu-Römer zu; auch sie sind eine degenerierte Nation.

4. Himmelserscheinungen. Wind und Wetter werden kaum in Betracht gezogen — „the light winds blew" (I 12); „the reckless gales" (I 12); „winds are rude in Biscay's sleepless bay" (I 14); „the fresh breeze is fair as breeze may be" (II 17); das ist außer der grandiosen Schilderung des Gewittersturmes in Canto III (92 bis 98) alles. Häufig dagegen wird die Nacht erwähnt, für die Byron eine gewisse Vorliebe hatte, und zwar mehr für das Melancholische, Träumerische als das Wilde, Düstere an ihr. Sie regt ihn zum Nachdenken an: „Tis Night, when Meditation bids us feel. We once have loved. ." (II 23); bei Nacht beobachtet er „the billow's melancholy flow" (II 4); sie gibt ihm Freuden: „For many a joy could he from Night's soft presence glean" (II 70), und sie regt seine Phantasie an: „Like the Chaldean, he could watch the stars, Till he had peopled them with beings bright As their own beams." (III 14.) Ihr Zauber liegt in ihrer

Einsamkeit: „earth, and earth-born jars, And human frailties were forgotten quite.“ (III 14). Nachts träumt er am Ufer des Lac Leman (III 86), und Nachts grübelt er auf den Ruinen des Colosseums über Ewigkeit und Vergeltung nach (IV 128). Nur einmal (IV 106) wird die unheimliche Seite der Nacht zum Ausdruck ähnlicher, verzweifelter Gemütsstimmung gemacht:

Then let the winds howl on! their harmony
Shall henceforth be my music, and the night
The sound shall temper with an owlets' cry ...

5. Die Kunst. Der vierte Gesang von Child Harold ist von den drei ersten dadurch stark unterschieden, daß die Natur sehr zurücktritt und dafür der Kunst ein großes Feld eingeräumt worden ist. In dem Brief[1]) an Hobhouse schreibt Byron: „In the course of the following canto it was my intention ... to. have touched upon the present state of Italian literature, and perhaps of manners[1]).“ Mit der Litteratur war Byron gut vertraut. Von den Alten und ihren Werken nennt er Cicero (44, 82), „Virgil's lay“ and „Livy's pictured page“ (82), und Horaz (74—77), an den ihn der Anblick der Höhen von Soracte erinnert[2]); eingehend verweilt er bei den großen Dichtern der italienischen Blütezeit, Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso und Ariosto, ohne einzelne Werke zu nennen; und von den neueren nennt er seinen Zeitgenossen Alfieri. Die Malerei wird auffallenderweise gar nicht erwähnt; vielleicht spielt Byron auf die Malerei an, wenn er IV 61 sagt: „For I have been accustomed to entwine

My thoughts with Nature rather in the fields
Than Art in galleries ...“

---

1) Als Vorrede zu Canto IV gestellt; -- p. 323.
2) Vgl. Horaz' berühmtes Carmen I, 9: Vides ut alta stet nive candidum Soracte.

Um so mehr dagegen bschäftigt er sich mit den Werken der Architektur und Plastik, und zwar mit einer systematischen, ihm sonst nicht eigenen Gründlichkeit, die, auf diesem Gebiet, auf den Einfluß seines Freundes Hobhouse zurückzuführen ist. Die Antike, die Gothik und die Renaissance kommen in gleicher Weise zur Geltung: in Venedig der Palazzo Ducale und die Prigioni (IV 1) und San Marco (13); in Florenz Santa Croce mit ihren Gräbern (54), die Capella de'Medici (60) und der Duomo (61); und in Rom vor allem die Antike — Palatin, Forum, Colosseum, Pantheon und Castello S. Angelo, das Grabmal der Caecilia Metella und anderes — dazu die Peterskirche. Einiges, was Byron seiner Zeit nicht wissen konnte, so daß er ausruft: „Temples — Baths — or Halls? Pronounce who can" (IV 107), ist durch die neueren Forschungen völlig klargestellt. Von den Werken der Plastik haben ihn vor allem vier begeistert: Die Venus de'Medici, (49 ff.) der sogenannte Sterbende Gallier (140/141), die Laocoon-Gruppe (IV 160) und der Apollo von Belvedere (IV 161). Auch hier sind Byron verschiedene Irrtümer untergelaufen bei der Beurteilung[1]). Außer diesen vier berühmten Werken nennt er noch eine Reihe anderer, die Pompeiusstatue (87), die Capitolinische Wölfin (88), die Phocassäule, die ihm noch „nameless column" ist (110), die Säulen des Trajan und des Aurelius (letztere ohne Namensnennung).

---

[1]) Den „Sterbenden Gladiator" hält Byron für einen dacischen Gothen, d. h. für einen Barbaren. In der Ansicht, daß der Apollo dargestellt sei, wie er gerade einen Pfeil abgeschossen hat, schließt sich Byron an Montorsoli an, der die Statue in diesem Sinne restaurierte; mit größerer Wahrscheinlichkeit indessen hat der Apollo nicht einen Bogen, sondern die Ägis in der (am Original nicht erhaltenen) linken Hand gehalten.

Die Auffassung

Child Harold ist ein ausgesprochenes Produkt der romantischen Richtung. Romantisch ist vor allem der starke Ich-Kultus, der sich in dem Gedicht sehr bemerkbar macht. Nicht nur gibt uns Byron stets die eigene, subjektive Meinung von den Dingen und Ereignissen, sondern auch rein persönliche Angelegenheiten, die mit dem eigentlichen Gedicht durchaus nichts zu tun haben, werden dem Leser aufgedrängt, wie in dem pathetischen Appell an die Zeit (IV 130 ff.). Auch in der Naturauffassung tritt dieser romantische Zug hervor: Wir haben südländische Natur, für die die Romantiker eine große Neigung zeigen, und diese Natur wird wohl mit gesunden, frischen Augen gesehen, wie sie ist (im Gegensatz zu Pope etc., die die Natur durch eine klassizistische Brille sahen), aber nicht objektiv, sondern subjektiv, d. h., der Gesichtspunkt wird weniger auf die Natur gelegt, als darauf, wie das Ich sich zu dieser Natur stellt. Im allgemeinen geht durch Byron's Landschaften ein Zug, der etwa an die Landschaften Savator Rosa's gemahnt, so wie Pope's Landschaften etwa ihr Seitenstück in denen von Watteau oder Boucher finden und diejenigen Ossians in Ruysdael's finsteren Wäldern.

Stets bleibt Byron großzügig; das einzelne kommt nur als Teil des großen Ganzen, von dem allein die Wirkung ausgeht, in Betracht. Ein liebevolles Versenken in das Kleine und Kleinste, wie man es bei Wordsworth findet, ist Byron fremd. Selbst wo er ausruft: „And oh! the little warlike world within!“ (II 18) bleibt er erhaben, pathetisch. Nur ein einziges Mal ist Byron aus dieser Erhabenheit herabgetreten und hat burleske Töne angeschlagen, in der Schilderung des Londoner Sonntags (I 79—80). Ähnliche komisch-satyrische Stanzen auf die Helden der

Konvention von Cintra (hinter I 25), auf Sir John Carr (I 87), auf Lord Elgin und die „Dilettanti crew“, die Griechenland plünderten (bei II 11—13), hat Byron, der besseren Einsicht folgend, daß sie den Eindruck des Ganzen entstellten, fallen lassen. Immerhin sind noch einige scharfe politische Anspielungen stehen geblieben, aus denen ein republikanischer, zum mindesten sehr freiheitlicher Geist spricht (I 26, 42; II 11—13; III 19; 43; 64 etc.); mehrfach klingt laut das „In tyrannos!“ durch, wie: „shall we ... pay the wolf homage? Proffering lowly gaze And servile knees to Thrones?“ (III 19) oder: „God! was thy Globe ordained for such to win and lose?“ (III 45.)

Fröhliches, befreiendes Lachen kennt Byron (wenigstens in Child Harold) nicht; über das Ganze ist eine elegische Stimmung gegossen, ein Weltschmerz, der sich höchstens zu einem sympathisierenden Lächeln mildert, nie aber zu rückhaltloser Fröhlichkeit. Ein Vergleich der großen Dichter des Weltschmerzes — Ossian [Macpherson] und Goethe (Werthers Leiden) im letzten Drittel des XVIII. Jhdts., Byron und Leopardi um die Wende des XVIII. Jhdts. und Lenau und Heine in der ersten Hälfte des XIX. Jhdts. — auf diesen Punkt hin ist nicht uninteressant, würde aber hier zu weit führen. Wie die Wurzeln des Weltschmerzes bei diesen Dichtern verschieden sind, so äußert er sich auch völlig verschieden bei ihnen, ist in der Tat etwas so verschiedenes, daß er sich eigentlich kaum vergleichen läßt. Ossian's Weltschmerz entspringt der düsteren Erinnerung und Umgebung und äußert sich im Klagen und Todessehnsucht; Werther ist ein übersensibler, sentimentaler Schwächling, der seine Liebesenttäuschung nicht überwinden kann; Heines Weltschmerz ist die satyrische Reaktion eines nicht ganz schuldlosen Outcast's der Gesellschaft, während der todesahnungs-

volle Weltschmerz Lenaus der melancholischen Gemütsstimmung des Dichters entspringt. Leopardi hat man oft mit Byron verglichen und den italienischen Byron genannt; auf dem Gebiet des Weltschmerzes ist dieser Vergleich entschieden völlig unzutreffend. Leopardis Weltschmerz ist der Ausfluß einer an Gott und allen Idealen verzweifelnden Stimmung, die in der ganzen Natur nur eine furchtbare Verschwörung gegen den Menschen sieht; — Harold-Byron dagegen flieht in Genußübersättigung und Überdruß die Kulturmenschen, um gerade die Natur zu suchen. Der Harold'sche Weltschmerz entspringt fast nur aus dieser einen Quelle: der bösen Erinnerung:

„Worse than Adversity the Child befell:
He felt the fulness of Satiety" (I 41).

Harold hat den Glauben an die Menschen, an Freundschaft und Liebe verloren:

„He knew them flatterers of the festal hour,
The heartless Parasites of present cheer" (I 9).

In dem Lied an Inez (I 84) wird darüber gesagt:

It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition's honours lost ...
It is that wearines that springs
From all I meet, or hear, or see . . .
It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew Wanderer bore,
That will not look beyond the tomb
But cannot hope for rest before.

Es ist eine Menschenflucht und Flucht vor sich selbst, die Harold rastlos umhertreibt; er sucht sich zu betäuben und die unsichtbare Kette (III 9) zu vergessen, die ihn peinigt. In der Natur liegt wieder eine neue Quelle des Weltschmerzes für Harold-Byron; das gewaltsame Be-

gehren der Natur führt ihm die Kleinheit und Schwäche der Menschen immer deutlicher vor Augen, die Vergeblichkeit alles menschlichen Tuns: „We wither from our youth, we gasp away — Sick — sick; unfound the boon — unslacked the thirst ...“ (IV 124); das Schicksal „turns Hope to dust — the dust we all have trod“ (IV 125). In der Natur erfaßt ihn immer stärker der Widerwille, ein Mensch zu sein:

„I can see
Nothing to loathe in Nature, save to be
A link reluctant in a fleshly chain,
Classed among creatures“ (III 72).

Zwar wird von ihm bezweifelt, daß diese Welt die bestmögliche aller Welten ist, aber dieser Zweifel verdichtet sich nicht zu einer radikalen Skepsis, zu einem Verzweifeln an einer überirdischen Macht und Gerechtigkeit. Die zweifelnde Frage: „... if ... there be A land of souls beyond that sable shore ...“ (II 8) macht gleich darauf der Hoffnung Platz: „Well — I will dream that we may meet again“ (II 9). In Gesang III nimmt diese Jenseitssehnsucht unter dem Einfluß von Shelley panpsychistisch-pantheistische Form an (III 74—75), während sie in Gesang IV mehr religiös gerichtet ist, im übrigen aber zurücktritt.

Tränen und Klagen kennt der Weltschmerz Byron's nicht; und wenn Harold anfangs wohl gern geweint hätte, so war er zu stolz dazu: „'Tis said, at times the sullen tear would start, But Pride congealed the drop within his e'e.“ (I 6).

Verschlossenes Sich-auf-sich-selbst-zurückziehen kennzeichnet diesen Weltschmerz, der als Ausdrucksmittel fast nur Reflexionen über die Vergänglichkeit alles Irdischen und über den Menschen hat. Doch ist diese Weltflucht

weit entfernt von christlicher Askese, die Erbauung und Vereinigung mit ihrem Gott in der Einsamkeit sucht; sie ist eher stolzes Übermenschentum: „I stood Among them, but not of them“ (III 113); die anderen sind ihm Herde, mit der er sich nicht vermengen mag (III 68).

Es erübrigt noch, von Byron's Kunstauffassung zu sprechen. Das Wesen der klassischen Kunst war Klarheit und Übersicht. Die romantische Kunstauffassung, für die Jean Paul's Ästhethik ein vorzügliches Beispiel ist, verlegt dagegen alles auf die Gefühlsseite. Auch Byron ist hierin vollendeter Romantiker: Keine klare Beschreibung des Kunstwerkes (speziell sind hier die vier, Venus de'Medici, Gallier, Laokoon und Apollo gemeint), kein Zurückgehen auf das innerste Wesen derselben; im Gegenteil, ein rein subjektives Schwelgen in überirdischen Gefühlen und im Phantasieren bis in's Uferlose hinein, das völlig übersieht, daß zum wahren Genuß zunächst Verstehen gehört. Typisch hierfür sind Byron's Worte:

„I leave to learned fingers, and wise hands, . . . to teach and tell How well his connoisseurship understands
The graceful bend ,and the voluptuous swell:
Let these describe the undescribable . . .“ (IV 53).[1])

Die Verachtung des „Paltry jargon of the marble mart“ (IV 50) ist an und für sich berechtigt und wohl verständlich, aber es gilt schließlich von den darstellenden Künsten dasselbe wie von der Dichtkunst: man kann Homers Schönheiten nicht voll genießen, ohne vorher mit Fleiß die griechische Grammatik studiert zu haben. Erst wenn man sich über die Elemente völlig klar ist, kann man zum wahren, vollkommenen Genuß aufsteigen.

---

[1]) Ganz ähnlich drückt sich Goethe im Laokoon aus: „Kunst ist Darstellung des Unaussprechlichen“, vgl. hierüber **Volbehr,** Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.

B. Die Form

Anordnung

1. So wie Child Harold's Pilgrimage jetzt vor uns liegt, bildet es ein Epos von vier Gesängen. Genau genommen sind es drei, auch in der zeitlichen Entstehung stark getrennte Einzelepen, nämlich Canto I und II, Canto III und Canto IV, die nur lose durch die Person des Dichters zusammengehalten werden. Im übrigen ist davon schon vorher gesprochen worden.

Ein Epos im eigentlichen Sinne ist Child Harold allerdings nicht; Byron selbst nennt es im Untertitel „A Romaunt", und in der strophischen Anlage steht es ja auch den großen Romanzen (z. B. Cid, Wieland's Oberon, etc.) näher. Jedenfalls kann die Form, die Byron für sein Gedicht gewählt hat, nur glücklich genannt werden; sie ist dem Stoff adaequat in jeder Weise. Weder die Form des Prosaromans, die mehr für ruhige Entwickelung paßt, noch die der homerischen Epen, die gleichfalls mehr dem breiten Ausmalen dient, ist für diese kaleidoskopartigen, in buntem Wechsel an uns vorüberziehenden Bilder und Stimmungen so geeignet, wie diese mit großem Geschick ausgesuchte Strophenform. Nur in Canto IV, der mehr reflektierend ist, wird, wenn auch äußerlich die Strophenform bleibt, durch die vielfachen Satzübergänge — selbst von einer Strophe in die andere — doch der strophische Charakter ziemlich gestört.

2. Die Einleitungen der einzelnen Gesänge sind verschieden. Canto I, dem nachträglich die fünf Stanzen „To Janthe" vorangestellt sind, beginnt mit einer kurzen, zweifelnden Anrufung der Muse. Hellas — Delphi klingt wie ein Leitmotiv bereits hier. Unvermittelt beginnt darauf das eigentliche Gedicht, in dem Byron dann noch einmal plötzlich abspringt, um dem Parnassus einige Stanzen zu widmen (I 60—64):

„Of thee hereafter. — Ev'n amidst my strain
I turned aside to pay my homage here."

In ähnlicher Weise werden wir auch in der 15 Strophen umfassenden Einleitung zum zweiten Gesang auf den Boden Griechenlands versetzt, wo sich Byron zur Zeit der Abfassung dieses Gesanges befand. Nach der einleitenden Anrufung Athene's — „blue-eyed Maid of Heaven! Goddess of Wisdom" — wird in den folgenden Stanzen der Zustand Griechenlands berührt und scharfe Kritik an dem Vorgehen Lord Elgin's geübt; dann erst wird das Thema aufgenommen mit der Frage

„But where is Harold? shall I then forget
To urge the gloomy Wanderer o'er the wave?"

Canto III beginnt mit ein paar kurzen, tief empfundenen Zeilen Byron's an seine Tochter Ada. Darauf wird nach den reflektierenden Stanzen 2—8 kurz die Charakterentwickelung gestreift, die Harold in den letzten vier Jahren (1812—1816) durchgemacht hat. In dem übrigen Teil des Gesanges steht weit mehr der Dichter selbst als Harold im Vordergrund. Gesang IV führt ohne Einleitung medias in res: „I stood in Venice on the Bridge of Sighs".

3. Abgeschlossen werden Canto I und II in gleicher Weise durch einige nachgefügte In-Memoriam-Stanzen, die von Canto I (91—92) Byron's Freund John Wingfield geltend, die von Canto II (94—96) einem ungenannten

Freunde. In Canto I folgt dann noch eine an den Kritiker und Leser gerichtete Strophe, und in Canto II zwei Strophen, in denen das „In Memoriam“ in weltschmerzlich-resignierender Weise ausgesponnen wird.

Canto III schließt in der Weise, wie er begann, mit einer Apostrophierung an des Dichters Tochter Ada (III 115—118):

„My daughter! With thy name this song begun!
My daughter! With thy name thus much shall end!“ —
Der Schluß von Canto IV, zugleich der Schluß des Ganzen, zieht sich über 22 Strophen hin; er ist wie ein verlöschendes Licht, das immer wieder aufflackert. In Strophe 164 schon nimmt Byron von Harold Abschied:

„He is no more — These breathings are his last —
His wanderings done — his visions ebbing fast,
And he himself as nothing.“

Dann aber kommt die edle Totenklage auf Charlotte Augusta, die Tochter des Prinzregenten, die am 2. V. 1816 starb; erst in Strophe 175 kommt Byron auf Strophe 164 zurück:

„But I forget. — My pilgrim's shrine is won,
And he and I must part —“

Doch nicht, bevor er sich noch einmal in schönen Strophen an den Ocean gewandt hat, nimmt er in einem letzten „Farewell“ endgültigen Abschied vom Leser.

4. In das epische Gewebe sind vier Lieder eingeflochten, in Canto I das „Good Night“, und das nachträglich eingefügte Lied „To Inez“ (nach I 84), in Canto II ein albanesisches Kriegslied (nach II 72), und in Canto III das Lied an den Rhein „Thou castled crag of Drachenfels“ (nach III 55). Während das Kriegslied ohne Bezug auf Child Harold lediglich Bedeutung für das Lokalkolorit hat, geben die drei anderen Lieder seelische Stim-

mungen (Abschied — Weltschmerz — Sehnsucht) Harolds wieder.

5. Die Darstellung im einzelnen zeigt in den drei Teilen charakteristische Unterschiede; während Teil I (Canto I und II) voll Handlung und Schilderung ist, treten in Canto III schon mehr Reflexionen in den Vordergrund, und Canto IV möchte ich fast eine poetische Kunstgeschichte mit eingelegten Reflexionen nennen. Gleichmäßig ist allen drei Teilen das Unruhigsprunghafte, Ungleichmäßige und Unvermittelte. Die Handlung ist zwar immer in der Vorwärtsbewegung, Nachholungen kommen nicht vor, aber von dem eigentlichen Thema springt Byron vielfach ab, um sich bei einem gegebenen Stichwort in persönlichen Reflexionen zu ergehen und dann, wie in plötzlicher Selbstbesinnung, wieder zum Thema zurückzukehren. Während er anfangs noch diese persönlichen Bemerkungen dem Thema durch eine nachträgliche Überleitung wie „So deemed the Childe" (I 27), „thus Harold deemed" (II 31) eingliedert, versucht er dies später nicht mehr, sondern hebt sie deutlich als eigene Gedanken des Dichters hervor, z. B. „But this is not my theme" (III 75). In Canto IV endlich, wo die Fiktion ganz fallen gelassen wird,[1]) ist auch nicht mehr die Notwendigkeit zu solchen Anknüpfungen.

In dieser stark persönlichen Note, in dieser geringen Wahrung der dichterischen Objektivität, verstößt Byron zwar in hohem Grade gegen die Hauptregel der epischen Kunst, die ein völliges Zurücktreten des Dichters verlangt, aber zum guten Teil liegt dies im Wesen der Romantik, zu deren ausgesprochenen Produkten „Child Harold" ja gehört. Jedenfalls kann nicht geleugnet werden, daß das

---

[1]) Byron sagt in dem eingangs zitierten Brief an Hobhouse: ... „there will be found less of the pilgrim than in any of the preceeding . . ." (pp. 3—4).

Werk gerade dadurch einen großen Teil seines eigenartigen Reizes bekommt.

Metrum

Das in diesem Abschnitt zu Besprechende betrifft die einzelnen Worte oder Zeilen ohne Ansehen ihrer poetischen Bedeutung, lediglich hinsichtlich ihrer klanglichen oder rhythmischen Verhältnisse. Diese teils mehr unter der Oberfläche liegenden, erst durch scheinbar mechanische Auszählung zu gewinnenden Beobachtungen sind indessen in ihrer Gesamtheit, so wenig auch der einzelne Fall hervortreten mag, von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Beurteilung des Stiles einer Dichtung.

1. *Die Wortbetonung* ist im allgemeinen die regelmäßige; einzelne Fälle, in denen durch Reim oder Rhythmus der Accent auf eine unbetonte Silbe zu liegen kommt, können durch schwebende Betonung ausgeglichen werden. Es bleiben eigentlich nur zwei Fälle über;

II 14 His sháde from Hádes úpon thát dread dáy
und III 12 To Spírits ágainst whóm his ówn rebélled.

Auffallend ist die von dem heutigen englischen Sprachgebrauch abweichende Betonung des spanischen Namens Trafalgár (II 40; IV 181), der im Reim (afar-war-star II 40; war-mar IV 181) steht. Byron hält sich indessen hiermit an die korrekte spanische Aussprache.

Für recórd II 83 hatte Byron an Chaucer (Sompnours Tale, 1 7631) eine Autorität.

2. *Die Silbenmessung.*

a) In Flexionssilben. Vollmessungen sind nicht sehr häufig. Die meisten Fälle betreffen die 3. sing. praes., wo -eth statt -es gesetzt wird (18 mal; I: 7; II: 8; III: 2; IV: 1; davon je 3 Fälle in I und II nach Zischlaut). Die 2. sing. praes. zeigt die volle Form -est 7 mal

(IV); die 3. sing. imperf. wird nur 1 mal vollgemessen (seemed I 7), das partizipiale Adjektiv auf -ed 9 mal (I:1; II:3; III:1; IV:4).

b) In Ableitungssilben. Die romanischen Ableitungssilben (Endsilben) werden fast ausnahmslos auf eine Silbe zusammengedrängt. Es kommen hier die folgenden Silben vor: -uous (conspicuous, voluptuous, arduous); -ious (delirious, glorious); -ual (perpetual, habitual, annual, unspiritual etc.); -ial (terrestrial, celestial); -eal (ethereal); -ean (subterranean); -uary (sanctuary); -iable (unenviable); -iage (foliage); -iot (chariot); -eate (laureate); -uine (sanguine); -yist (copyist); — -ian (Hadrian); -oön (Laocoön); — -ural (unnatural IV 131; natural III 83). Zweisilbig zu lesen sind nur: cònspícuòúsly IV 100; grádùálly IV 140; grádùátiòns IV 157. Ein Fall, daß die im Sprachgebrauch einsilbige Endung -ion zweisilbig zu lesen ist, kommt nicht vor.

c) Wortverkürzung. Wortkürzungen treten in allen vier Gesängen ziemlich gleichmäßig (nur Proclise des Artikels ist gegenüber den wenigen Fällen in I, II und III auffallend häufig in IV) und ziemlich stark auf. Diese Kürzungen, die fast stets etwas hartes, gewaltsames an sich tragen, sind im allgemeinen der poetischen Wirkung eines Werkes nicht günstig, vor allem, wenn sie so häufig sind, wie hier. Allerdings macht es nicht den Eindruck, als ob Byron sie nicht hätte vermeiden können, sondern eher den einer gewissen Nonchalance im Sprachgebrauch und Rücksichtslosigkeit gegen den Leser. Wir können die Wortverkürzungen in vier Gruppen einteilen:

α) Zusammendrängen zweier Silben auf das Zeitmaß einer Silbe. Dieses betrifft besonders Worte wie power, tower, flower, toward (IV 51); prayer; inspire, fire, expire, spires, expired. (Wenn diese Lautgruppen im Reim

stehen, könnten sie möglicherweise zweisilbige Geltung haben; doch ist dies, da weibliche Reime in Child Harold sehr selten sind, nicht allzu wahrscheinlich, villeicht nur in Fällen wie shower'd — lower'd — Howard III 29); ferner die Komparative und Superlative, selbst z. B. solche wie firier III 52 und sultriest II 50, und endlich eine Anzahl part. praes. wie continuing II 96; journeying III 3; crannying III 46; envying IV 56; following III 54, IV 90; bellowing IV 64.

Dazu kommen noch eine Anzahl einzelner Worte: arrowy III 71; seventh I 69; real II 32; patriot II 83, III 63; Bactrian II 8; meteors II 55; IV 124, 170; beings III 104; being IV 9; Pierre IV 4; inviolate IV 8; violets IV 117; Boileau IV 38; many a III 49 u. a.; Holy of IV 155. Durch Ausstoßen des v werden die Worte ever, never, over und bisweilen auch even gekürzt zu e'er, ne'er, o'er e'en (häufiger mit Elision des zweiten e; bisweilen ev'n, meist even geschrieben); in derselben Weise werden diese Worte in Compositis behandelt. Die Fälle, wo ever, never, over und even zweisilbig zu lesen sind, treten stark zurück.

β) Vokaltilgung vor Konsonanten, vor allem vor r und n. In Wörtern wie heaven, given etc. wird das unbetonte e ausgestoßen; (am Zeilenende, d. h. im Reim, schließen sich diese Worte wohl denen auf -ower, -ire etc. an ,d. h. es ist nicht unbedingt sicher, ob Verkürzung anzunehmen ist). Unbetontes e oder o vor n oder r wird in der Aussprache im part. praes. regelmäßig ausgestoßen: bord(e)ring I 13; gath(e)ring I 13; col(ou)ring III 112 — less(e)ning II 26, III 1; deep(e)ning II 88; sick(e)ning IV 76; reas(o)ning II 80 u. a. Ebenso werden in zahlreichen Substantiven und Adjektiven unbetonte Vokale vor n oder r und bisweilen vor anderen Konsonanten ausgestoßen; vor r) a: vot(a)ries I 63 u. a.; barb(a)rous

II 72; av(a)rice III 124; e: flatt(e)ry I 36; wand(e)rer; II 16; sov(e)reign II 20; dang(e)rous II 30; intemp(e)rate III 16; ev(e)ry; tend(e)rer III 53; em(e)rald IV 70; Hesp(e)rus IV 102; o: mem(o)ry I 8; u. a.; hist(o)ry I 36, III 48; vig(o)rous III 73; am(o)rous III 49; od(o)-rous IV 28; ou: fav(ou)rite II 10, 85, u. a.; porph(y)ry IV 60; vor n: perm(a)nent III 99; chast(e)ner II 98; ev(e)ning III 27; pass(io)nate III 99; vor anderen Konsonanten): ass(a)ssin's I 21; bay'net I 54; voy(a)ger II 91; vis(i)ble III 33; bod(i)less III 78; des(o)late III 100 u. a.; pop(u)lous III 101, 102; pur(i)fied III 104; immac(u)late IV 26; Pyr(a)mid IV 31 (dagegen pýràmíd IV 60); el(o)quent IV 68; pit(i)less IV 69; Nem(e)sis IV 87; beaut(i)ful IV 115; del(i)cate IV 116, 162; signif(i)-cant IV 136; in(o)cent IV 149. Vollsilbig werden gelesen votary II 44; venerate II 91; conquerors II 89, II 43, 48; murmuring III 85; reveries 109; memory IV 67; misery IV 78; commemorate IV 100; inveterate IV 101; brighttening Ia 2 (im Reim).

γ) Verschmelzung eines Formwortes mit einem anderen Wort (meist auch Formwort). Hier sind wieder mehrere Arten zu unterscheiden;

αα) Enclise (selten): that's II 92, III 79; is't II 4; the hour's gone by III 1; we are IV 23;

ββ) Synaloephe (gleichfalls selten): I've I 1 u. a.: I'm; I'll; He'd (Good Night I); driven him IV 103;

γγ) Proclise: i'the = in the IV 153; sonst nur Proclise des Artikels bei konsonantischem Anlaut: the Hundred IV 56; the hyäena IV 58, 153; the soft IV 101; the usurping IV 153; auffallend ist die Proclise in IV 136: „To the small whisper of *the as* paltry few." Stark zurücktretend sind die Fälle, in denen bei vokalischem Anlaut keine Proclise des Artikels eintritt (IV: 15 mal).

δδ) Abwerfen des Anlautvokals oder der Anlautsilbe:

Die in der Umgangssprache sehr gebräuchlichen Formen 'tis (36 mal), 'twas (12 mal), 'twere (7 mal), 'twould (1 mal), 'twill (1 mal); dazu 'scape I, 64. Abfall der Anlautsilbe be- oder a-: 'twixt (2 mal), 'witching II, 27; 'gainst (11 mal); 'mid (4 mal); 'midst (5 mal).

d) Zerdehnung findet sich nicht.

3. *Der Versrhythmus.*

a) Die Pause. Da die Lage der Pause (Caesur) nicht an eine Stelle gebunden ist,[1] so können bei den hier vorliegenden zehnsilbigen (nur 30 Zeilen mit weiblichem Reim sind elfsilbig) bezw. zwölfsilbigen (stets die Schlußzeile) Zeilen auch 10 bezw. 12 verschiedene Lagen der Pause vorkommen; indessen werden die Extremfälle (nach Silbe 1, 2, 3, 8, 9 oder 10 bezw. 11 oder 12) sehr selten sein. Die Pausen verteilen sich in dem Gedicht wie folgt:

nach Silbe		1	2*)	3	4	5	6	7	8	9	mehrere Pausen
Canto	I	9	60	34	320-10	160-1	150-80	27	7	.	6
	II	14	61	35	294-9	196-1	140-85	40	8	.	8
	III	11	40-1	45-1	215-8	205-2	195-105	188	35-1	4	9
	IV	21	67-3	77-5	309-27	332-9	227-130	330	74-9	10	34
% Ver-	I	1	7½	4	37-1	19	17-19	3	1	.	1
hältnis	II	1½	7	4	33-1	22	15½-9½	4½	1	.	1
	III	1	3½	4	21-1	20	18½-10	17	3	.	1
	IV	1½	4	5	18½-1½	20½	13-8	20	4½-½	1	2

*) Die zweiten Zahlen beziehen sich auf die Pause in der zwölfsilbigen Schlußzeile.

Diese Tabelle zeigt, wie schwankend die Lage der Pause ist; aber es lassen sich auch noch einige andere Bemerkungen machen. Die verhältnismäßig große Anzahl von Pausen hinter der zweiten Silbe kommt größtenteils auf Rechnung von Ausrufen oder Fragen, die die Zeile be-

[1] Vgl. Schipper, Englische Metrik, II, p. 222 ff.

ginnen, teils auch der zahlreichen Versübergänge (run-on-lines):

II 68 Vain fear! the Suliotes stretch'd the welcome hand
I 54 And she, whom once the semblance of a scar
Appall'd, ...

Bei bewegterem Inhalt liegt die Pause, die dem Inhalt sehr gut angepaßt ist, gern hinter Silbe 4, z. B. in den lebhaften Aufzählungen I 29; I 56 etc.; bei ruhigerem Dahinschreiten tritt sie wieder mehr hinter Silbe 5. Im allgemeinen liegt die Pause in den dramatisch bewegteren ersten beiden Gesängen mehr hinter den ersten Silben, als in den ruhigeren Cantos III und IV, die mehr Pausen hinter den späteren Silben bevorzugen. Oft folgt auf Pause hinter Silbe 7 oder 8 bei Satzübergang eine neue Pause hinter Silbe 1 oder 2, wodurch das Gedicht an solchen Stellen etwas Abruptes, Hartes erhält. Man kann sich nicht ruhig vom Rhythmus dahintragen lassen; rauh bricht der eben begonnene Satz wieder durch den Zeilenschluß ab, um oft eben so schnell durch eine logische Pause in der neuen Zeile unterbrochen zu werden. So z. B.

Fresh lessons to the thinking bosom, how
Vain are the pleasaunces on earth supplied; I 23;

oder

But crimes that scorn the tender voice of Ruth,
Beseeming all men ill, but most the man

In years, have mark'd him with a tiger's tooth II 63.

Wenn mehrere Zeilen einander parallel stehen, so finden wir die Pause oft an derselben Stelle, wie in den ebengenannten Aufzählungen, I 29; I 56; desgl. II 87 (6 4 4 6 4 4 4 4 6); III 61 (6 5 4 4 4). In der zwölfsilbigen Zeile 9 liegt die Pause in ca. 400 von den 500 Stanzen hinter Silbe 6, d. h. in der Mitte, ca. 50 mal hinter Silbe 4, und

der Rest verteilt sich auf Pause hinter Silbe 2, 3, 5, oder 8 und auf Fälle mit mehreren Pausen.

b) Die Senkung. Fehlende Senkung oder doppelte Senkung kommt nicht vor; alle Zeilen haben die regelmäßige Silbenzahl (10, bezw. die wenigen weiblich ausgehenden Zeilen 11 und die neunte Zeile 12 Silben). Auch in den 4 lyrischen Einlagen ist betreffs der Senkung nichts Unregelmäßiges zu bemerken, außer vielleicht, daß in dem albanischen Kriegslied (hinter II 72) in der ersten Senkung der Zeilen willkürlich eine oder zwei Silben stehen, während die folgenden Senkungen regelmäßig alle zweisilbig sind.

c) Der Versausgang. Die Reime sind fast durchweg männlich; sicher als weiblich anzusprechen sind nur 13 Fälle, nämlich: saying — displaying Ja 1; river — ever III 50; delighted — united III 59; parted — broken-hearted — thwarted — departed III 94; looking on thee — won thee; ages — Sages — pages — assuages III 100; Ocean — motion IV 2; daughters — slaughters IV 66; sprinkled — unwrinkled IV 116; cover — lover; beating — meeting — seating — greating IV 118 und replying — sighing IV 119.[1]) In den lyrischen Einlagen kommen nur männliche Reime vor. Eine Anzahl (26) Reime auf tower, bower, fire, desire, prayer, heaven u. ä. dürften, da in diesen Wörtern in der Zeile die letzten beiden Silben stets zu einer zusammengezogen werden, als männliche Reime gelten; nur bei showered — lowered — Howard III 29 (doch toward IV 51 in der Zeile einsilbig), power — slower III 84 und desired — untired IV 43 ist es zweifelhaft.

[1]) Schipper, E. Metrik, II, p. 222 ist etwas ungenau: „In den ersten drei Gesängen kommen überhaupt keine klingenden Reime vor, in Canto 4 nur wenige: 2, 66, 98, 118, 119, desgl. einer in der Widmung zu Anfang.“ III, 29 u. ä. sieht Schipper als stumpfe Reime an.

Meistens stehen starke Wörter im Reim, schwache Wörter wie Pronomia, Partikeln etc. nur in ca. 5 % aller Zeilen (I: 25; II: 32; III: 56; IV: 102). Unreine Reime sind sehr häufig, sie nehmen fast 12 % aller Reime ein. Besonders häufig wird das y in der Endsilbe von Worten romanischer Herkunft auf [ai] gereimt z. B. Vacancy — eye — reality — sky IV 6; zweimal setzt Byron in solchen Fällen für eye die schottische Form ee (I 6; I 17). Gewöhnlich ist bei diesen unreinen Reimen die Qualität (z. B. move — love II 6; give — live — revive — contrive III 30) oder die Quantität (fields — yields — builds — gilds II 87) ungenau. Einige besonders auffallende Reime sind: here — sepulchre II 3; afar — war — Trafalgar — star II, 38 (und ähnlich IV 81); amphitheater — stir — fir — sepulchre II 51; tell — undescribable IV 53; befel — cell — Oracle IV 118; cell — miracle IV 153; it is — this — edifice — littleness IV 158. Einige Male finden sich Reime innerhalb der Zeile, so

Disguise ev'n tenderness, if thou art wise II 34;
I could replace them if I would; still teams IV 7.
Know, that the lightening sanctifies below IV 41;

ferner

Glanced many a light Caique along the foam,
Danced on the shore the daughters of the land II 81;

und mit schöner, die Steigerung hervorhebender Wirkung:

And nearer — clearer — deadlier than before III 22.

Von Reimkünsteleien ist das Gedicht frei.

d) Taktumstellung und schwebende Betonung. Sowohl in dem eigentlichen Gedicht wie in den vier eingelegten Liedern kommen nur Verse von steigenden Rhythmus zur Verwendung; indessen wird der gleichmäßige Fluß der Verse vielfach durch Taktumstel-

lung unterbrochen oder durch schwebende Betonung stark beeinträchtigt. Taktumstellung findet sich besonders häufig am Anfang der Zeile bei Ausrufen oder Fragen oder bei Inversion und gibt dann den betreffenden Worten besonderen Nachdruck:

(Ausruf)

Match me, ye climes! which poets love to laud;
Match me, ye harems of the land! . . . . . I 59

(Frage)

Deem ye, what bounds the rival realms divide? I 32
Where is the rock of Triumph, the high place. . ? IV 112

(Betonung)

Cold is the heart, fair Greece! . . . . .
Dull is the eye that will not weep . . .
Curst be the hour . . . II 15.

Die meisten Fälle von Taktumstellung am Anfang der Zeile sind indessen nur die Folge einer an und für sich bedeutungslosen Aufeinanderfolge von leichter auf schwere Silbe, und man wird deshalb die Taktumstellung zu schwebender Betonung herabmildern:

Nodding at midnight o'er the calm bay's breast II 70;
Till the sense aches with gazing to behold II 88;
And the waves bound . .; And the rent canvas III 2;
If my Fame should be, as my fortunes are IV 9;

Einige Male wird Taktumstellung durch Inversion umgangen, wodurch das Übel indessen nicht geringer wird, z. B.

When deemed he no strange ear was listening I 13;

und ibid.

While flew the vessel on her snowy wing.

In der Zeile ist Taktumstellung selten, ebenso schwebende Betonung. Gute Beispiele für Taktumstellung sind:
I have not loved the world, nor the world me III 113;

und für schwebende Betonung: Young, old, high, low, at once the same diversion share I 7.

Flocks play, trees wave, streams flow, the mountain fir
Nodding above II 51.

Tears, big tears, gushed from the rough soldier's lid II 56.
States fall, arts fade, — but Nature does not die IV 3;
nicht schön sind einige andere Fälle, wie:

On such as smile upon us; the heart must
Leap kindly back . . . . III 53.
Feeding on thy sweet cheek! While thy lips are
With lava kisses melting. IV 51.

e) Versübergang. Versübergang ist sehr häufig; besonders oft werden Verb und Objekt oder Subjekt und Verb so getrennt. Über die rauhe Wirkung von Satzübergang nach Pause hinter Silbe 8 oder 9 ist schon gesprochen worden. Als Beispiel mögen die folgenden Fälle von Satzübergang dienen: lessons to the . . bosom, how // Vain are I 23; the spouting gore // Of man and steed I 68; Yet if . . . there be // A land of souls II 8; so firmly fix'd // And sheath'd III 10; hearts beat happily; and when // Music arose III 21; Candia! Vouch it, ye // Immortal waves IV 14; Parent of our Religion! whom the wide // Nations have knelt before IV 47; Our life is a false Nature — 'tis not in // The harmony of things IV 126.

In Bezug auf die Häufigkeit des Satzüberganges sind die Gesänge sehr verschieden; I und II haben je ca. 75 Fälle (= ca. 8 % aller Zeilen), III hat 230 Fälle (= 21 %) und in IV sind 457 Fälle (= 27 %). Dazu kommen eine Anzahl Fälle, in denen Satzübergang von einer Strophe in die nächste stattfindet (I: 1; II: 1; III: —; IV: 17 viz. 8, 9, 28, 36, 43, 61, 71, 73, 74, 89, 90, 108, 110, 116, 128, 165, und 175), z. B.

. . . and on that name attend // The tears and praises
IV 36/37

. . . the deep skies assume // Hues which have words
IV 128/129.

Es ergibt sich also, daß in den mehr reflektierenden Gesängen III und IV eine weit höhere Anzahl von Versübergängen vorkommt, als in den dramatisch bewegteren Gesängen I und II; die breit und lang ausgesponnenen Reflexionen, die besonders in IV einen großen Raum einnehmen, die sich drängenden Gedanken lassen sich oft nicht in kurze Sätze fassen, die mit der Zeile und selbst mit der Strophe abschließen.

Der im Übergang stehende Satz schließt, wie schon vorher gesagt, nicht selten schon gleich im Anfang der neuen Zeile und ruft dadurch eine logische Pause hervor.

Die Sprachkunst

Wenn zu dem prodesse, dem ursprünglichen Zweck der Sprache das delectare hinzutritt, wenn die Sprache sich zur Kunst steigert, dann wird sie gewisse Ausdrucksformen verwenden, die der gewöhnlichen Umgangssprache ganz oder wenigstens größtenteils fremd sind.

Diese Mittel können wir einteilen in

1. Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen, und
2. Mittel, die Aufmerksamkeit zu befriedigen.

Letzteres kann geschehen 1. durch Anschaulichkeit,
2. durch Nachdruck.

Nicht selten, sogar gewöhnlich, sind mehrere dieser Mittel in einer einzigen Form vereint; so z. B. begleitet die Inversion einen großen Teil aller Fälle von Frage oder Ausruf.

1. *Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen.*

a) I n v e r s i o n. Durch die Inversion wird die gram-

matische Reihenfolge der Satzteile geändert. Gut kann die Inversion nur dann genannt werden, wenn sie dazu dient, einen Satzteil, der wichtig erscheint, vorwegzunehmen und ihm dadurch besonderen Nachdruck zu geben. Dies ist besonders der Fall, wenn die Inversion mit Taktumstellung derart zusammentrifft, daß das vorausgenommene Wort auch unter den Accent kommt, z. B. on foams the bull I 76; Peril he sought not II 43;

Cold ist the heart . . .; Dull is the eye . . .
Curst be the hour . . . . II 15.

In den meisten Fällen indessen ist die Inversion nur ein Notbehelf, um Taktumstellung zu vermeiden oder des Reimes wegen vorgenommen (hier besonders Inversion von Adjektiv und Substantiv). Beispiele für das erstere:

When deem'd he . . . . I 13;
While flew the vessel . . . . I 13;
A dome where flaunts she in such . . . I 29;

für das zweite:

Monastic dome! condemn'd to uses vile I 7;
Than Art in galleries: though a work divine IV 61.

Sonderbar und unschön ist:

To slowly trace the . . . II 25.

Auffallend sind auch folgende Fälle:

Thine is a scene alike where souls united
Or lonely Contemplation thus might stray; III 59;
Clear, placid Leman! Thy contrasted lake,
With the wide world I dwelt in, is a thing . . . . III 85;
. . . to entwine
My thoughts with nature rather in the fields,
Than Art in galleries . . . IV 61.

b) Ausruf. Die zahlreichen personifizierenden Anreden von abstrakten Begriffen, Naturobjekten u. a. werden meist eingeleitet durch den Namen des betreffenden Gegenstandes in Ausrufform: Monastic Zitza! II 48; Spi-

rit of Freedom! II 74; Clarens! III 99; etc. Länder und Städte, Berge, die Natur, die Muse, die Freiheit und andere Begriffe werden auf diese Weise eingeführt. Daneben findet der Ausruf vielfache Verwendung zur Einkleidung der verschiedensten Gefühle, wie Bewunderung und Verachtung, Freude und Schmerz. Von den Ausrufpartikeln Lo!; O! und Alas!, die fast allein zur Verwendung kommen, wird mäßiger Gebrauch gemacht. Die Ausrufe sind am häufigsten in I und nehmen nach IV hin ab (das Verhältnis ist etwa 45:25:18:17):

Vain Sophistry! I 42; Inevitable hour! I 45; Foul Superstition! II 44; Their wrath how deadly! II 65; Fit retribution! III 19; And there—oh! sweet and sacred be the name! — III 66; A ruin—yet what ruin! IV 143; But lo! IV 153; Lo, Nemi! IV 173; für resigniertes Verzichten kehrt eine eigene Ausdrucksart mehrfach wieder: something too much of this III 8 (aus Hamlet, Act. III, Sz. 2); Away with these III 46; But let them go — IV 7; let these too go IV 7; let it be IV 10; let that pass IV 164; So let it be IV 175.

c) Frage. Die rhetorische wie die wirkliche Frage sind beide gleichmäßig häufig, doch nicht übermäßig. Die rhetorische Frage ist ihrer Bedeutung nach eigentlich dem Ausruf anzugliedern, sie ist nur ein Ausruf in Frageform:

But is Earth more free? III 19;
What! shall reviving Thraldom again be
The patch'd-up idol of enlighten'd days? III 19 etc.

An leidenschaftlich bewegten Stellen, wie dieser, häufen sich die rhetorischen Fragen, so z. B. IV 135, wo das Leidenschaftliche durch Parallelstellung noch verstärkt wird:

Have I not —
Hear me, my mother Earth! Behold it Heaven! —
Have I not had to wrestle with my lot?

Have I not suffer'd things to be forgiven?

Have I not had my brain sear'd, my heart riven...?

Der gewöhnlichen Frage folgt öfters gleich die Antwort:

Ask ye, Boeotian shades, the reason why? — 'Tis to the worship . . . I 70; What am I? Nothing: but not so art thou III 6.

d) Ellipse. Frage und Ausruf sind vielfach elliptische Sätze:

Why Nature waste they wonders on such men? I 18;

What marvel if I thus essay to sing? II 60;

Oh, for one hour of blind old Dandalo! IV 12;

Peace to Torquato's injured shade! IV 39;

:— Temples, baths, or halls? Pronounce who can IV 107.

Die Ellipse entsteht entweder durch Auslassen oder durch Nichtwiederholen eines Satzteils. Von dem ersteren, dem Auslassen, werden vorzugsweise nur Hilfsverben, sowie die selbstverständlichen Verben des Sagens und der Bewegung betroffen. Schon im Beowulf (v. 318) sagt der Wächter: „Ic tó sáe wille!" So hier: of thee () here after I, 63; Yet, though () a dreary strain, to this I cling III, 4; better () be whelm'd beneath the waves IV 13. Ellipse durch Nichtwiederholen kann bei jeglichem Wort eintreten ,sobald es sofort aus dem Zusammenhang zu ergänzen ist, also vornehmlich bei Substantiven: What deep wounds ever closed without a scar? The heart's () bleed longest . . . III 84, und: Dart follows dart; lance, lance . . . I 76.

Ein besonderer Fall von Ellipse liegt vor, wenn ein plurales Zeitwort bei nachfolgendem Singularsubjekt nicht wiederholt wird: Here men are few, scanty the hamlet, rare the lonely cot II 52.

e) Direkte Rede. Die direkte Rede, womit hier die Rede des Dichters in der Ich-Form von sich gemeint ist, ist in I und II selten (je ca. 10 Strophen von 98),

wird häufiger in III (ca. 40 von 118 Strophen) und noch mehr in IV (75 von 186 Strophen). Hierin prägt sich der Charakter des ganzen Werkes aus. In Gesang I tritt Byron persönlich in den Vordergrund nur in den Strophen an Ianthe (nachgefügt als Widmung), an die Muse (1), den Parnassus (60—64), und John Wingfield (91—92); in Gesang II, in denen an einen Freund (9—10), 16, und in dem „In Memoriam" an den ungenannten Freund (95—98). Im übrigen hat in diesen beiden ersten Gesängen Child Harold die Führung der Handlung, die er in Gesang III auch noch ziemlich behält, wenn auch Byron hier schon viel stärker hervortritt. In Canto IV endlich ist die Maske ganz fallen gelassen worden. Byron berichtet von seinen persönlichen Erfahrungen und Gedanken und weist ganz am Schluß nur noch einmal flüchtig auf Child Harold hin. Daher ist Gesang IV auch fast ganz in der Ich-Form geschrieben.

f) Anrede, Apostrophierung. Anreden sind äußerst häufig. Byron, der Dichter, tritt in ihnen persönlich in den Vordergrund, und verläßt den Boden der objektiven Erzählung; nur einige Male versucht er, solche Anreden nachträglich durch Phrasen wie „So deemed the Childe" (I 27) und „Thus Harold inly said" (III 52) der Erzählung anzugliedern. Längere Anreden widmet Byron in den Einleitungen und Schlußworten der Gesänge Ianthe (Lady Charlotte M. Harley), einem ungenannten Freunde (II 9, 95) und seiner Tochter Ada (III 1, 115). Außerdem wird kaum ein Objekt — Naturgegenstand oder abstrakter Begriff — anders eingeführt als in der personifizierenden Form einer Anrede, der der Name des Objektes als Ausruf vorangestellt ist. So werden eingeführt

Städte: Cintra I 25; London I 69; Cadiz I 71; Zitza II 48; Stamboul III 79; Clarens III 99; Lausanne und

Ferney III 105; Venice IV 17; Florence IV 57 und Rome IV 78;

Länder: Spain I 35, 52; Greece II 15, 73; Albania II 38; Caledonia II 71; Italia III 110; Italy IV 25, 42, 47;

Berge: Parnassus I 60;

Flüsse und Seen: Rhine III 50; (Lac) Leman III 85; Clitumnus IV 66; Tiber IV 79; Ocean IV 179;

Kunstgegenstände: Venus of Medicis IV 51; Statue (of Pompey) IV 87); Tomb of Cecilia Metella IV 104; Column (of Phocas) IV 110; Pantheon IV 146; St. Peter IV 154;

Natur im allgemeinen: thou keel-compelling gale II 20; Ye stars! III 88; Night III 92/93; Ye elements IV 177;

Abstracta und allegorische Figuren: Muse I 1; Nature I 18, III 46; Pride I 36; Boeotian shades I 70; Athena II 1, 2; Victory III 17; Love II 81, IV 120; Egeria IV 15; Freedom IV 98; etc.

In erregter Stimmung häufen sich diese Anreden, so
Oh Night, and storm, and darkness; III 92;
Sky — Mountains — River — Winds — Lake — Lightnings! ye!
With night, and clouds, and thunder — . . . III 96;
und in der pathetischen, etwas deplacierten Beschwörung in IV 130 ff., wo „Time" unter den verschiedensten Attributen angerufen wird.

Menschen werden gleichfalls in großer Zahl durch Anreden ausgezeichnet; außer den oben genannten ist es besonders Napoleon I. III 36, ferner der Prinzregent und seine verstorbene Gemahlin IV 168 ff.; Vathek I 22; die Spanier I 37; der Kritiker I 93; Son of the Morning II 3; Sokrates II 7; Howard III 29; Alfonso d'Este und Tasso IV 38, 40; Horace IV 77; Sulla IV 83; Rienzi IV 114 und vielfach der Leser. Dieses letztere besonders

ist bedenklich; so wirken die Schlußworte von Canto I (Is this too much? stern Critic say not so:) und von Canto IV:

„Farewell! with him alone may rest the pain;
If such there were — with you, the Moral of the strain.“

entschieden banal; sie verletzten die an und für sich schon wenig gewahrte Objektivität zu stark.

g) Oxymoron und Antithese. Diese Figuren entstehen, wenn Begriffe oder Gedanken von entgegengesetzter Bedeutung zusammengestellt werden. Byron liebt diese effektvollen Ausdrucksformen ziemlich und macht vielleicht zu starken Gebrauch von ihnen. Teils sind diese Oxymora attributiver Natur: glorious field of grief I 43; tender fierceness I 57; kindly cruel II 35; Imperial Anarchs II 45; lawless law II 47; fair mischief III 49; Fond rage III 94; a populons solitude III 101; The Commonwealth of kings IV 26; the slave of friend or foe IV 43; horribly beautiful IV 72; speechless obloquy IV 136; gigantic elegance IV 156; beautiful disdain IV 161; pleasing fear IV 184; teils liegen sie in einem Satz: Here all were noble save Nobility I 85; Thy decay is still impregnate with divinity IV 55; let these describe the undescribable IV 53; Charming the eye with dread IV 71; To lie with silence IV 136; Despoil'd yet perfect IV 147.

Sehr häufig aber sind einfache Nebeneinanderstellungen antithetischer Begriffe, vor allem in Aufzählungen und parallelen Sätzen. Hierher gehören Verbindungen wie Church und Court; Mass and revel I 29; Love and Prayer I 67; breezes rise and fall II 28; by day or night II 32; from birth till death II 74; By daily abstinence and nightly prayer VI 78; grieve or glad III 1; joy or pain III 4; grief or gladness III 4; Love or Sorrow III 5; joy—sorrow III 9; Conqueror and Captive III 37; more or less than man — in high or low III 38; stand or fall III 41; friends

or foes III 57; Tasso is their glory and their shame IV 36; all or nothing IV 92; u. a. Ferner in Aufzählungen: Old, young, high, low, I 71; Pass we the calm — the gale; the joys and sorrows; the foul — the fair . . . But not . . . pass II 28/29; Thy glorious day is o'er, but not thine years of shame II 76; und viele andere mehr; in parallelen Sätzen: first beheld, forgotten last Janthe 5; sighed to many, though he loved but one I 5; All join . . . but few . . . share I 40; First to be free, and last to be subdued I 85; beneath—above III 27; hours—years III 34; IV 33; IV 101; Perchance she died in youth — Perchance she died in age IV 102/103 etc.

Teilweise zwar haben wir hier der Bedeutung nach keine Gegensätze, sondern nur in gewissem Grade in den einzelnen Wörtern. Dieser Fall tritt häufig ein, wenn ein Begriff in seine Teile zerlegt wird und dann statt des einzelnen Begriffes diese bezw. die beiden Grenzfälle gesetzt werden wie z. B.: old, young high, low I 71 für „alle Menschen".

h) Auffallende Wörter. Byron liebt schwere und ungewöhnliche Wörter oder vielmehr, er vermeidet solche Wörter, die ihm vielleicht in der Umgangssprache geläufig waren, nicht, obwohl sie bisweilen nicht sehr poetisch sind; so: circumambient I 12; the anlace (dagger) I 54, phalanx'd I 80; monotony in wire IV 38; inadequate IV 52; revivifying IV 55; nympholepsy IV 115 etc. Hierzu gehören die mit un- zusammengesetzten Participialadjectiva unsparing I 16, unyielding I 31; unresting I 83; unreturning III 27 u. a.; der Infinitiv to unteach III 43; das Part. Perf. unbought III 64; Adjectiva wie unambitious III 64 u. a., und die mit -less zusammengesetzten Adjectiva: boundless, bloodless, sleepless, quenchless, tenantless, shredless etc., z. B.

The Niobe of nations! There the stands
Childless and crownless, in her voiceless woe; IV 79.

Fremdwörter sind mäßig verwandt worden und dienen teils zur geschickten Ausmalung des Lokalkolorits: rebeck, dons I 72; viva el rey I 48; scimitar I 87; santons II 56; Muezzins II 59; Tambourgi, Giaurs, Selictar, Vizier, Delhis, Scimitar II 71 Tanzlied[1]); Eureka IV 81; dazu die termini technici Fosse I 51; tome (= Sprache) II 13 und in pride of place III 98.

Einige Male allerdings auch hat Byron Fremdwörter mißverstanden, so, indem er Tannen (IV 20) für einen Singular hält und Lauwine IV 74 als Plural gebraucht; auch in der Übertragung des italienischen Sonettes IV 42 scheint ihm ein solcher Irrtum untergelaufen zu sein.

In dem italienischen Sonett stehen untereinander „Dono infelice“ und „Funesta dote“, die auf englisch beide mit fatal gift wiederzugeben sind, was auch Byron bei dem ersten getan hat; „funeral dower“ für das zweite dagegen gibt keinen Sinn. Byron hat anscheinend funesta mit funerale, das dem englischen funeral völlig aequivalent ist, verwechselt.

Die Verwendung der Spenserstrophe, wozu Byron die Anregung vielleicht durch Beattie (Byron nennt diesen wenigstens als Autorität für die Verwendbarkeit dieser Strophenform) erhielt, zog die Verwendung zahlreicher altertümlicher Worte und Wortformen nach sich; so haben wir: whilome I 2; 22; 34; 48; II 73; he bask'd him I 4; aught I 5; sore sick I 6; hight I 25; he wends I 30; conynge I 78; brast I 78; fytte I 93; lated wight I 73; full fair II 17; were aréd II 36; carle II 74; joyaunce II 78; pleasaunce II 78; Idlesse II 94; jocund III 52. Auch hier kommen einige Mißverständnisse vor, wie kibes I 67 (= chilblains, nicht heels) und yclad (part. perf.) als 3. sing imperf.

---

[1]) Über die von Byron in der Anmerkung zu dem Tanzlied wiedergegebenen albanischen Tanzlieder vgl. G. Meyer in Anglia XV, 1—8.

Eine geringe Anzahl Wörter sind aus der schottischen Sprache entnommen: e'e I 6; I 17; glen I 11; II 38 u. a. clan II 71 und pibroch III 26.

i) Anklänge an andere Dichtungswerke. Bei einem so belesenen Dichter wie Byron werden sich immer gewollt und ungewollt Anklänge an andere Werke herausstellen, ohne daß man deswegen von Plagiat reden könnte. Sehr häufig spielt Byron auf einzelne Dichter und Werke, klassische wie moderne, an; eine Menge Anklänge an Stellen aus anderen Werken sind schon in der von mir benutzten Ausgabe angemerkt worden, sodaß hier nur einige noch nicht genannte erwähnt zu werden brauchen.[1])

Shakespeare, Hamlet: Something too much of this (III 8).

Genau so sagt Hamlet zu Horatio Akt III, Szene II, l. 72 (ed. Mac Millan, vol. VII, p. 485).

Bibel: It came to pass II 69, IV 15.

Crawford: What beauties does Lisboa first unfold I 14.

Crawford's Tweedside: What beauties does Flora disclose (Chambers, Sc. S. vol. II, p. 351).

Burns: . . . lessening ray II 20.

To Mary in Heaven: thou lingering star with lessening ray (ed. Wallace, v. III, p. 110).

Burns: . . . lay your proud despoilers low II 76.

Robert Bruce's Address at Bannokburn (Scott's wha hae'): Lay the proud usurpers low.

IV 144 klingt in Stimmung und Ausdruck sehr an die Einleitung zu Canto II von Walter Scott's „Lay of the Last Minstrel“ an:

---

[1]) Vgl. auch Sarrazin, Byron als Nachahmer Thomsons, E. St. 16, 462.

„When you will see fair Melrose aright
Go visit it by the pale Moonlight."

Deutliche Anklänge finden sich auch an Ossian (vor allem in der Verwendung der Adjectiva) und an die alte Ballade; hierfür sei nur genannt:

When the fair breeze is fair as breeze may be II 17 (die Ballade würde allerdings wohl setzen: „fair as fair may be").

Für die Exposition des Gedichtes ist, wie Sarrazin[1]) dargelegt hat, Thomson's Castle of Indolence vorbildlich gewesen; eine ganze Anzahl Redewendungen sowie Motive in den ersten Stanzen von Canto I stimmen mit solchen in Thomson's Gedicht überein und auch die altertümlichen Ausdrücke (vgl. 1, h) dürften auf diese Quelle zurückgehen.

2. *Mittel, die Aufmerksamkeit zu befriedigen*

I. Mittel der Anschaulichkeit

a) das schmückende Adjectiv. Es verschönt und belebt, indem es dem vom Substantiv nur angedeuteten Bild Farbe und Inhalt verleiht und damit dem Ganzen Stimmung und Charakter. Von dem prädicativen, zum Verständnis unbedingt notwendigen Adjectiv unterscheidet es sich insofern, als es mehr im Begriff des Substantives liegt und nicht unbedingt notwendig ist, wenn es auch nicht ein rein müssiger Zusatz sein darf. Meister im Epitheton ornans ist Macpherson in seinem Ossian, wo teilweise des Guten zu viel getan wird.[2]) Zum Unterschiede vom Ossian, wo die Epitheta oft fast zu erstarrten epischen Formeln geworden sind, verwendet Byron das schmückende Beiwort stets bewußt colorierend, sach-

---

[1]) Sarrazin, Byron als Nachahmer Thomson's E. St. 16, 462.
[2]) Vergl. W. Drechsler, Stil des Macphersonschen Ossian. Diss. Berlin 1904.

lich, der Situation angepaßt. Im allgemeinen kommt er dem Ossiandichter allerdings ziemlich nahe an Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Ausdrücke, an Kraft und Schönheit. So haben wir

Länder und Städte: lovely Spain I 25; proud Seville I 65; fair Cadiz I 85; fair Greece II 15, 73; Stern Albania, dark Suli II 42; Monastic Zitza II 48; sweet Clarens II 99; fair Venice IV 19; fair Italy IV 26; Ungrateful Florence II 59; purple land (= Spanien) I 21;

Menschen und Völker: Spain's dark-glancing daughters; light Greek II 10; lands of the dark-eyed Maid (Spanien) and dusky Moor (Afrika) II 22; high-capped Tartar, Wild Albanian, swarthy Nubia's son, bearded Turk, grave Moslem II 57—59; fiery Frank II 77;

Berge: horrid crags I 19, 32; fair Mount (= Parnassus) I 64; bleak Pindus II 47; vast Tomerit II 55; darkened Jura III 86; blue Friuli's Mountains IV 27; woody Apennine IV 73; soaring Jungfrau; bleak Mont Blanc IV 73;

Flüsse und Seen: dark Guadiana I 35; black Acheron II 51; majestic Rhine III 46; fair Rhine III 59; arrowy Rhône III 71; swift Rhone III 94; quick Rhone III 95; deep dyed Brenta IV 28; smiling Arno IV 48; old Tiber IV 80; — the glassy deeps IV 67; — clear placid Leman III 85; fair Leman IV 98; spouseless Adriatic IV 11; dark Euxine IV 175;

Ocean: dark blue sea II 17; glorious II 17; blue waves II 27; deep and dark blue IV 179; dark-heaving, boundless, endless and subline IV 183;

die Küste: steepy II 92; upbraiding IV 67; sonst solitary IV 4, IV 105 u. a. oder sable II 8;

Tiere: reckless birds III 30; jocund birds III 52; the wildborn Falcon III 15; quick eyed lizard IV 117;

Bäume (Wald): hoar I 19, III 101; aged II 50;

Wald im Abenddunkel: brown II 27, II 70;

Natur: dear II 37; maternal III 46; stern IV 63;

der Himmel: blue II 87, III 13; scorching I 29, II 50;

Teile des menschlichen Körpers: loveless eye Janthe 3; blue eyes I 11; black eye I 55; fairy fingers Janthe 4; snowy hands I, 11; impious hand I 15; fair locks I 11; fair cheeks etc.;

einzelne Menschen: frugal monks I 20; gloomy wanderer II 16; goodly eremite II 27; sad Penelope II 39; dark Sappho II 39; young gallant Howard III 29.

Oft werden diese Adjective mit besonderer, prägnanter Bedeutung gebraucht: thirsty lance I 37; flashing scimitar and secret knife I 87; dark communion III 47; lonely comtemplation III 79; dull hate III 117; dull oblivion IV 9; dull yoke IV 30. Nicht selten auch ist das Epitheton ornans Träger einer Metonymie oder Synecdoche, besonders, wenn es personifiziert, d. h. einem Objekt der nicht-menschlichen Natur menschliche Eigenschaften beilegt, oder wenn es einem Körperteil Eigenschaften beilegt, die nur dem Ganzen, dem Körper oder Geist zukommen: the drowsy ear of Night I 2; sullen tear I 6; angry tail I 75; languid eye and thrilling hand II 81; — young-eyed lewdness I 46; silent crimes I 46; gore-faced treason I 48; — (Krieg:) blood-red tresses, fiery hands, iron feet I 39; braided tresses I 81; conquest's fiery foot I 45.

In emphatischer Aufzählung häufen sich bisweilen die schmückenden Adjective, so z. B. in den wirkungsvollen Schilderungen der Natur Spaniens I 19, des Verteidigungszustandes der Sierra Morena I 51; der „Kleinen Welt" an Bord des Kriegsschiffes II 18 u. a.

Einige Besonderheiten im Gebrauch des Adjectivs seien hier noch bemerkt.

Der Superlativ wird häufig in elativer Bedeutung gesetzt: noblest scenes I 18; mightiest bards I 62; feeblest accents I 61; bloodiest strife I 87; holiest men II 8; sweetest breeze II 20; and bluest skies II 88; winds of gentlest wing II 50; in thy sweetest wave IV 66.

Substantiva stehen oft in adjektivischer Stellung, besonders solche, die Stoffe oder Persönlichkeiten bezeichnen. Meist wird im Deutschen ein Wortkompositum an dieser Stelle gesetzt ,und auch im Englischen werden solche Formen eher als Wortkomposita aufzufassen sein, selbst wenn die beiden Worte nicht durch einen Bindestrich verbunden sind: gold spur I 73; silver streamlet I 33; silver grey IV 103; saccloth garb II 78; marble piles IV 1; marble mart IV 50; marble wilderness IV 79; lava kisses IV 51; oak leviathans IV 181; clay creator IV 181; rainbow tints II 48; rainbow sister IV 61; summer-breath III 100; sunset-charm IV 102; — giant weeds I 23; — base I 64; — height II 21; — tree IV 20; — element IV 70; fairy fingers Janthe 1; — dwelling I 23; — form I 55; — city IV 18; rebel brood II 77; hero sires II 83; tyrant lord III 20; — spirit III 111; patriot field III 63; subject earth and sea IV 14; siren tongue IV 58; reptil crew IV 136.

Causative Bedeutung statt der gewöhnlichen haben eine Anzahl Adjectiva, besonders solche, die Gemütsstimmungen ausdrücken: dreadful note I 38 = schreckerregend; fearful chase I 55 = furchterregend; melodious wave I 62 = tönend, Melodie machend; sounding foot I 75 = Ton hervorbringend; blushing toil I 90 = Arbeit, die rot (blutig) macht; dangerous throne II 30 = (anderen) Gefahr bringend; cheerful lamp II 58 — = cheering; mournful page II 75 = trübe machend; dreary strain III 4 = traurig machend; weary dream III 4 = tiring; burning page III 78 = entflammend; weary life III 68 = tiring u. a.

Bisweilen ist ein Particip statt eines Adjectivs angewandt: Fabled tribute I 14; fabled landscape I 60; fabled Cytherea's zone III 90 = fabulous; bleeding stream I 34; saddening II 5 u. a. = sad; volumed cataract II 48; deepening glen II 88 = deep; darkened Jura III 86 = dark; Unbodied IV 9 = bodiless; conquering foe IV 12 = victorious; opposing scale IV 171 = opposite; — und umgekehrt: a populous solitude of bees VII 102 = a solitude peopled with bees u. a.

Viele Adjectiva stehen an Stelle von (meist durch of oder like) angeknüpften Substantiven: snowy hands I 11; youthful appetite I 11; golden tribute I 14; murderous wrath I 21; bleeding stream I 34; glorious tale I 85; mortal eye I 89; — song II 1; — foot II 25; — head II 36; — birth II 85; — enmities III 55; young remembrance II 9; passing sigh II 10; snowy rills II 42; — scalps III 62; sacerdotal gain but general loss II 44; grassy dye II 54; glorious day II 76; snowy flake IV 181; slavish sickle II 83; rustic plough II 85; wiry dome III 15; imperial mien III 36; thy every hue III 60; bony heap III 63; the immortal lot III 74; erring deeds and thoughts III 77; reasoning show III 80; young breath III 99; studious year III 107; desolate cloud IV 15; watery wall IV 17; — plains IV 179; sunny sea IV 28; southern Scott; knightly worth IV 40; princely head IV 60; sanguine rain IV 65; woody Apennine IV 73; — hills IV 173; early thought IV 76; sevenhilled city IV 80; a lunar light IV 80; dictatorial wreath IV 84; apostolic statues IV 110; young affections IV 120; ancestral faults IV 133; u. a. Im Deutschen stehen bei den Stoffadjectiven gewöhnlich hierfür Wortkomposita.

Ein komplizierter Ausdruck wird durch ein Adjektiv umschrieben: unconscious . . . The feast . . . here abounds I 46 (das Volk, nicht das Fest, ist ohne Ahnung); silent

crimes I 46; Vice . . . digs her own voluptuous tomb I 83; Cain's unresting doom I 83; defenceless urn II 3; The parting hand II 16; vanished war II 40; prophetic fount II 53; mortal span II 64; inglorious star II 40; the hopeless warriors of a willing doom II 73; measured oar II 80; mutual eyes III 25; ruin greenly dwells III 46; baronial feuds and single fields III 49; glance of parting praise III 60; Death . . had he substancial power to harm III 90; a voiceless thought III 97; their steep aim III 118; sceptred cities IV 12; tuneful relics IV 59 (= Petrarca's Reste); ivied stone IV 105; lawless soldier IV 113; besonders auffallend ist: the starry Galileo IV 54 und: the starry fable IV 151 (daneben im gewöhnlichen Sinne: starry canopy IV 118).[1])

Ein Adverb wird durch das attributive Adjectiv ersetzt: he wends his lonely way I 45 awoke to early song III 52; these absent greetings pour III 5; open their glad wings III 102; bowed a patient knee IV 113; warring nations meet IV 63; tells its bubbling tales IV 67; und Is the spot marked with no colossal bust III 17; in no princely cause III 64; renewed with no kind auspices IV 111.

Einige Adjective können in doppeltem Sinne aufgefaßt werden: Biscay's sleepless bay I 14 (‚ruhelos' und ‚keinen Schlaf gestattend'); the welcome hand II 58 (‚Willkommen verheißend' und ‚willkommen'); princely shrine IV 61 (‚Fürstengruft' und ‚prächtige Gruft'); the cloudy groan of dying thunder IV 105 (‚wolkig, d. h. aus den Wolken kommend' und ‚verschleiert, dumpf').

In einigen Fällen ist eine Vertauschung von Adjectiv und Substantiv eingetreten in dem Sinne, daß der Begriff des Adjectivs zum Substantiv gemacht worden ist und der

---

[1]) Vergl. Milton, Penseroso l. 19: starr'd Ethiope Queen (p. 24).

eigentliche Substantivbegriff als Adjektiv beigefügt: rocky durance I 51 = hard rocks; the lyric Roman's aid I 74 = the Roman lyrist's aid, und: in massy hoariness III 32 = in hoary mass.

Mehrfach ist das Adjectiv zu einem anderen Begriff getreten als zu dem es logisch gehört (hierauf beruhen die meisten Fälle von Metonymie und Synecdoche, über die weiterhin noch gesprochen werden wird): our mortal labours II 18 = the labours of us mortals; of loyalty this token true I 50 = this token of true loyalty; the deep war-drum's sound II 70 = the deep sound of the war-drum; years of endless toil II 77; the blue rushing of the arrowy Rhone III 71 = the rushing of the blue arrowy Rhone; the high host of stars III 89; the glee of the loud hills 93 = the loud glee of the hills; natures heavenly hand IV 25; odorous purple of the newborn rose IV 28 = the purple of the odorous new-born rose; Caesar „Folding his robe in dying dignity" IV 87.

Mehrere, meist indessen nicht mehr als zwei Adjectiva, sind häufig bei einem Substantiv vereint. Diese können sich in ihrer Bedeutung durchdringen: calm domestic peace I 5; long level plain I 49; dark blue sea I 71, II 17; listless dull delay II 20; nightly solemn sound II 59; aged venerable face II 62; fierce native daring III 26; stern round tower IV 99; — oder sie gehen parallel und zwar sind sie entweder asyndetisch nebeneinandergestellt oder durch eine Conjunction verbunden: open, artles soul I 8; dear, delusive shade I 65; wayward, loveless heart II 30; haunted, holy ground II 88; deep and wide; dark and tall I 32; spoiled and favourite III 39; young and proud III 47; grey and grief-worn III 65; vast and sumptuous IV 15; small and delicate IV 67; — oder sie stehen im Gegensatz: real or mimic awe II 32; small but favoured II 48; grey but leafy III 46; fair but fro-

ward III 71; strong or weak III 97; of ignoble or of savage mood IV 21; long explored but still exhaustless IV 128.

Mehr als zwei Adjectiva sind selten: restless and worn, and stern, and wearisome III 15; brief, brave, and glorious III 56; a wit as various, gay, grave, sage, or wild III 106; simple, erect, severe, austere, sublime IV 146; dark heaving-boundless, endless and sublime IV 18.

b) Malender Genetiv und sächsischer Genetiv. Malender Genetiv ist verhältnismäßig selten; häufiger nur ist die formelhafte Wendung „of old days" u. ä.; III 60 the glories of old days; III 65 aspect of old days; III 65 wreck of years; III 81 cave of yore, tyranny of years; dazu: the lord of lowing herds I 74; path of blood I 77; he of the breast which ... III 8; place of skulls III 18; the valley of sweet waters III 50; the hush of night III 86; thunder-hills of fear IV 73; the bird of darkness IV 106; the lord of the unerring bow IV 161.

Außerordentlich häufig ist die Verwendung des sogen. sächsischen Genetivs, der nach der strengen Grammatik eigentlich nur bei Personen stehen darf; ihm ist etwas Personifizierendes eigen. Abgesehen von der Hauptmasse der Fälle, in denen in der Tat das regierende Substantiv dadurch personifiziert wird, wie Länder, Städte etc. und viele abstrakte Begriffe (Nature, Life, Glory, Empire, War etc.) wird er auch oft ohne diese Bedeutung verwandt bei Wörtern wie cannon, sabre, column, vessel u. a. In den meisten Fällen ist der Versrhythmus die Veranlassung dazu gewesen, da die Verbindung mit of sich oft nicht gut dem Rhythmus und Reim anpassen läßt, z. B. Sustains aloft the battery's iron load I 51. Thus bending o'er the vessel's laving side II 24; he pass'd bleak Pindus, Acherusia's lake II 47; the cannon's opening roar III 23; There comes a token like a scorpion's sting

IV 23; Yet fare thee well, upon Soracte's ridge we part IV 77 u. a.

c) Wortzusammensetzungen. In den ziemlich häufig vorkommenden (über 100 Fälle) Wortzusammensetzungen zeigt sich, wie auch in der Verwendung des schmückenden Adjektivs, eine gewisse Verwandtschaft Byrons mit dem Ossiandichter. Der größere Teil (ca. 60) der Zusammensetzungen sind Substantive, die teils auch in der Umgangssprache, wenn auch wenig, gebräuchlich sind.

Meist sind sie vergleichend: traitor-sire I 34; mountain-majesty I 60; III 67; cherub-Hydra I 65; giant-shadows II 22; fellow-countrymen II 66; merchant-dukes IV 60; garland-forest IV 144; teils ersetzen sie einen Genetiv: mountain-pipes (gewöhnlich bag-pipes) III 26; signal-sound III 28; death-bolts III 29; vintage-bowers III 55; thunder-hills IV 73; mountain-coast III 89; mountain-mirth III 93; idol-dwellings III 91; sandal-shoon and shallop-shell IV 196; oder sie drücken ein Objektivverhältnis aus: saint-adorers I 7; pennant-bearer II 20. Die adjektivischen Zusammensetzungen, meist auf Qualität oder Quantität bezüglich, sind charakteristischer; sie klingen vielfach stark an Ossian an.

Es werden zusammengesetzt:

Substantiv und Adjektiv; entweder präpositionell (wofür kein Beispiel), oder vergleichend: blood-red I 39; milk-white I 73, IV 66; clay-cold III 73;

Adjektiv und Adjektiv; zwei Eigenschaften kombinierend (kein Fall), oder das eine Adjektiv determinierend; letzteres ist eigentlich ein Adverb und es kann auch dafür ein reines Adverb stehen: never-vacant I 51; chastely-awful I 83; long-reluctant II 11; magnificently-stern III 28.

Participium praesentis: als adjektives Particip mit

Substantivobjekt: column-scattering I 54; lover-loving I 81; life-abhorring I 83; king-making III 17; all-enduring III 39; self-condemning III 59; self-torturing III 77; love-devouring III 79; earth-o'ergazing III 91; all-blasting IV 126; all-seeing IV 38.

mit Adverb oder adverbiellem Adjektiv verbunden: many-winding I 20; dark-glancing I 59; far-projecting III 91;

häufig Verba der Bewegung mit Richtungsbestimmung: up-gazing II 54; wide-extending II 57; down-toppling IV 64.

Participium perfecti; wir können hier zwischen echten Participien scheiden und unechten, d. h. von Substantiven gebildeten.

Participium perfecti und Substantiv, zum Ersatz für eine Verbindung durch by, from, with, in, of, like, on etc.: horizon-bounded I 31; ball-piled I 51; snow-clad I 60; death-struck I 77; brain-born II 7; wave-reflected II 24; sea-girt II 28; gold-embroidered II 57; shawl-girt II 58; marble-paved II 62; wind-worn III 32; vice-entailed III 84; grief-worn III 65; self-sought III 80; self-banished III 80; self-willed III 82; fairy-formed III 102; wave-worn IV 79, 105; thunder-stricken IV 88; rock-build IV 181.

Participium perfecti und Adjectiv (Adverb): long-deserted I 1; rude-carved I 21; ill-sorted I 29; free-born I 30; 63; II 11; light-poised I 73; well-asserted I 90; well-reeved II 78; well-known II 21; 28; never-weaned II 37; oft-baffled II 38; true-born II 83; well-recorded II 85; half-forgotten II 85; ill-dissembled II 97; wild-born III 95; (barr'd-up II 15; patched-up III 19; rooted-up III 20); many-coloured III 102; deep-dyed IV 28; far-scattered IV 45; never-trodden IV 73; long-swept IV 75; seven-hilled IV 80; o'er-canopied IV 84; new-born IV 114; loud-roared IV 139; firm-set IV 156.

Sie ersetzen häufig, wie I 21 oder IV 156 ein Adverb durch die Adjektivform, wodurch eine für den Rhythmus überzählige Silbe gespart wird.

Unechte Participien, meistens von Körperteilen abgeleitet: young-eyed I 46; black-eyed I 48, 59; light-limbed I 74; well-timed I 76; dark-eyed II 22; high-capped II 57; many-hued II 57; many-nationed IV 43; brazen-imaged IV 88; meek-eyed IV 116; quick-eyed IV 117; fair-haired IV 170.

d) Apposition. Die Apposition wird von Byron sparsam verwandt, aber, wo sie auftritt, wirksam; sie ist selten einfach sachlich, erklärend, sondern gewöhnlich ausschmückend. Es kommen fast nur volltönende, durch Adjektiva oder Genetive erweiterte Appositionen vor, die dem Hauptwort direkt angeschlossen sind, und zwar fast nur bei hervorragenden Objekten und im Ausruf (bezw. bei Anrede), wo noch ein besonderer Nachdruck auf das betreffende Objekt gelegt werden soll: Vathek, England's wealthiest son I 22; O, Albuera, glorious field of grief I 43; This spot, a nation's sepulchre! II 3; The Ocean queen, the free Britannia II 13; Fair Greece! sad relic of departed worth! II 73; Morat! the proud, the patriotic field III 63; Rousseau, the apostle of affliction III 77; Clarens! sweet Clarens! birthplace of deep Love III 99; Dandalo! Th'octogenarian chief, Byzantium's conquering foe: IV 12; O Rome! my country! city of my soul IV 78; Man! Thou pendulum betwixt a smile and tear IV 109 (cfr. II 3: poor child of doubt and death); Circumstance, that unspiritual god IV 125. In der pathetischen Anrufung der Zeit, C. IV 130, häufen sich diese Appositionen: O Time! Thou beautifier of the dead, Adorner of the Ruin, comforter And only healer . . . Time! the corrector! . . . the test of truth, love, — sole, philosopher . . . Time, the avenger! . . . .

e) Metonymie und Synecdoche. Beides sind Vorstufen der Metapher und gehen auch oft in die Metapher über; wie bei dieser wird bei ihnen statt des eigentlichen Ausdrucks ein vergleichender gesetzt. Doch während die Metapher das Produkt der freischweifenden Phantasie ist und die Beziehung nur in der Ähnlichkeit der beiden Vorstellungen liegt, besteht bei der Metonymie und Synecdoche ein bestimmter logischer Zusammenhang zwischen den Vorstellungen, und zwar ist dieser bei der Metonymie ein innerer (Urheber für das bewirkte, Raum für Inhalt etc.), und bei der Synecdoche ein äußerer (die gewöhnlichste Form: pars pro toto oder umgekehrt). Während im gewöhnlichen Leben Metaphern selten in der Rede gebraucht werden, wenden wir desto öfter Metonymie und Synecdoche an.

Das Blut ist: the crimson torrent I 76; life's warm stream I 80 und red rain II 17; die Lungen: Life's panting sources I 77; der Hirsch: the forest monarch I 67; die Frau: wanton thing II 34; der Mensch: corrupted thing II 36; Thought (der denkende Mensch) III 5; Ritter und Damen: Beauty and Chivalry III 21; Mädchen: Europe's flowers III 20; die Truppen: a fiery mass of living valour III 27; earth's preceeding clay IV 85 = die früher im Tode voraufgegangenen; dreadful work I 89 = Krieg; winged sea-girt citadel II 28 = Kriegsschiff; green beauties II 74 = Wald und Feld; the miners blast III 58 = Pulver; household blood or wine IV 111 = Verbrechen; first and sweetest nurture IV 149 = Milch; long envenomed chain IV 160 = Schlange; „there“ IV 172 = das Grab; oak leviathans IV 181 = Schiffe; Abzeichen für Würde: purple III 41; Eigenschaft für das Tragende: strength III 58 = starke Mauern; his love or pride IV 103 = Metella-Monument, das Zeichen dieser Eigenschaften II 53; der Stoff für das Gefertigte: the marble and the oak II 53 = Statuen und Tempel.

Oft entsteht ein metonymischer Ausdruck oder eine Art Synecdoche dadurch, daß das Adjektiv, das logisch zu dem führenden Substantiv gehört, grammatisch mit dem abhängigen verbunden wird, womit gleichzeitig dieser Teil (meist handelt es sich um Körperteile oder menschliche Eigenschaften und Affekte) in gewisser Weise personifiziert wird: my loveless eye Ja. 3; the sullen tear I 6; he stalked in joyless reverie I 6; an impious hand I 15; I gaze ... in silent joy I 61; sober joy I 67; his angry tail I 75; the busy hum of warrior-men II 56; in vielen Fällen handelt es sich um das Adjektiv mortal: mortal eye I 81; mortal foot II 25; mortal head II 36; hier steht das Adjektiv mortal nicht für „of a mortal".

Synecdoche: Eine bestimmte Zahl wird für eine unbestimmte Menge gesetzt: a thousand keels I 16; thousands I 38; by myriads I 42; a thousand altars I 66; a thousand homilies II 4; roused-up millions III 19; a thousand hearts III 21; a thousand images III 33; millions III 35; ten thousand fleets IV 179; menschliche Körperteile = Mensch: a heart I 92; hands II 45; eye, hand II 81; breast; millions of tongues III 19; a race of faces; womans breast II 34; human hands III 65; ein Teil für das Ganze: keels = Schiffe I 16; roofs = Häuser II 58; a day = life IV 21; Rome = Einwohner Roms IV 103; nations = Mitglieder der Nationen IV 142; Mankind = einzelne Menschen III 45.

Singular für Allgemeinheit: the soldier III 25; man IV 146 = Menschheit usw. Mitunter wird für einen einfachen Ausdruck ein zusammengesetzter gewählt: in my youth's summer III 3 = in meiner Jugend; children's lips = Kinder.

f) Die Metapher. Die Metapher verbindet zwei ähnliche Vorstellungen zu einem Begriff, derart, daß an die Stelle des Verglichenen unmittelbar das in Vergleich

gestellte gesetzt wird. Byron zieht alles herein in den Bereich seiner Metaphern, die, wenn auch reichlich, doch nicht übermäßig viel, über das Ganze verstreut sind. Der Mut der Spanierin: „is but the tender fierceness of the dove I 57; his arms a dart I 74; man's thoughts were the steps which paved thy throne III 41; Quiet to quick bosoms is a hell III 42; One breast laid open were a school Which would unteach mankind . . . III 43; Their breath is agitation, and their life A storm wheron they ride, to sink at last III 44; his days of passion had consumed themselves to dust III 53; von Marceau wird gesagt „he had kept the whiteness of his soul" III 57; die Franzosen der Revolutionszeit „were not eagles, nourish'd with the day" III 83; schön wird gesagt:

Clarens! sweet Clarens! birthplace of deep Love!
Thine air is the young breath of passionate thought III 99;

von Venedig nimmt Byron „some . . . of the happiest moments which were wrought within the web of my existence" IV 19; er steht „a ruin amidst ruins" IV 25; und wir alle

Chain'd to the chariot of triumphal Art
We stand as captives . . . . IV 50. Der Bucentaur (das

Prunkschiff der Republik Venedig) liegt „rotting unrestored, Neglected garment of her widowhood!" IV 11; Italien redet er an: „Thou art the garden of the world, the home of all Art yields, and Nature can decree'" IV 26; „a sea of Glory streams along the Alpine height of blue Friuli's Mountains" IV 27; vom Forum heißt es:

„Ages and realms are crowded in this span,
This mountain, whose obliterated plan
The pyramid of empires pinnacled" IV 109;

das Colosseum ist „This long explored but still exhaustless mine of contemplation. IV 28; — Our life is a false Nature IV 126; (battle plains or listed spot) Both are

but theatres where the chief actors rot IV 139; The World, the same wide den — of thieves or what ye will IV 145; und der Ocean wird mit der Erde verglichen: His (des Menschen) steps are not upon thy paths, — thy fields Are not a spoil for him IV 180. Bisweilen kreuzen sich einige Vorstellungen, oder eine einzelne wird mehr in Einzelheiten ausgeführt. Eine solche gut ausgeführte Metapher ist C II 5/6, wo der Schädel mit einem Tempel und Palast verglichen wird: „Is that a temple where a god may dwell? . . . Yes this was once Ambition's airy hall, the dome of Thought, the palace of the Soul . . . .“

Gut ausgeführt ist auch: „Nor is it discontent to keep the mind deep in its fountain, lest it over boil In the hot throng . . .“ III 69.

g) Personifikation. Die Personifikation steht der Metapher nahe; sie legt einem nicht menschlichen Objekt menschliche Eigenschaften oder Tätigkeiten bei. Durch Personifikation besonders wird die Unmittelbarkeit der Wirkung, die Lebhaftigkeit der Darstellung sehr erhöht; und Byron hat in der Tat von diesem Stilmittel sehr starken Gebrauch gemacht. Ein Teil der Personifikationen fällt unter die Synecdoche, die Fälle, in denen ein Teil des menschlichen Körpers für den Menschen selbst gesetzt wird, oder mit Eigenschaften begabt wird, die nur dem ganzen Menschen zukommen.

Das Herz: shall bleed Janthe 3; must leap kindly back to kindness III 53; reels IV 50; das Auge: wins as it wanders, dazzles where it dwells Janthe 4; ist „loveless“ Janthe 3; assigns a doom Janthe 5; nor shrinks nor even affects to mourn I 68; smiles with philosophic mirth IV 148; die Seele: wanders IV 24.

Ein großer Teil der Personifikationen ist in die Form der Anrede (s. dort) verkleidet; Berge, Flüsse und Seen, Städte und Länder, konkrete Dinge und abstrakte werden

davon betroffen. Vielfach aber wird auch die Personifizierung in Zusätze hineingelegt, und oft treffen beide Fälle in einem Beispiel zusammen, wie z. B. II 11: Blush Calcedonia! such thy son could be.

Personifiziert werden Berge: Parnassus, ne'er didst thou . . . see I 63; every mountain now has found a tongue III 92; Flüsse: saw the Rhine III 49; smiling Arno IV 48; Sanguinetto tells IV 65; See und Wasser: the spouseless Adriatic IV 11; ye immortal waves IV 14; Städte: Proud Seville I 45; Monastic Zitza! from thy shady brow . . . II 48; Dodona II 53; Clarens III 99; Länder: Spain I 35; Greece was young I 64; Albion was happy in Athena's tears; blushing Europe's ears II 13; Europe and Afric on each other gaze II 22; Albania . . . thou rugged murse II 38; Italy . . . Mother of Arts! as once of Arms; thy hand was then our guardian, and is still our guide IV 47; Natur: Why, Nature, waste thy wonders I 18; Dear Nature is the kindest mother still II 37; Nature's tear-drops III 27; Maternal nature III 46; Nature's heavenly hand IV 25; — drowsy ear of night I 2, Night's soft presence II 70; Night's daughter Ignorance IV 81; startled morn peeps blushing I 67; shadows . . . dance, or with the moonbeams sleep. — Hues which have words, and speak to you IV 129;

Abstracta: Pride I 6; Superstition . . had made her den I 7; Wanton Wealth, Meeck Peace I 22; Scorn points her finger I 26; young-eyed Lewdness I 46; Expectation mute Gapes round I 75; Fancy's eye II 10; the red cross . . . forgets that pride II 44; king making Victory III 17; But Peace destroyed what war could never blight III 58; murder breathed her bloody steam IV 142. Ein Beispiel fein ausgeführter Personifizierung bietet I 38/41, wo die Schlacht zu einem furchtbaren Riesen gemacht wird: Red battle stamps his foot . . . Lo! Where the Giant on the

mountains stands etc. Ähnlich wird auch III 94—95 das Gewitter dargestellt:

many (storms) make their play,
And fling their thunderbolts from hand to hand.

Schließlich seien noch IV 130—138 genannt, wo Time unter den verschiedensten Appositionen apostrophiert wird, und IV 179/184, wo Byron an den Ozean ein paar schöne Abschiedsworte richtet. Pedantisch klingt III 27: Ardennes waves . . . . her green leaves Grieving, if aught inanimate e'er grieves, eine Phrase, die man eher bei Pope vermuten würde. Daß die Personifizierung der Natur, wie sie uns III 94 oder IV 179 ff. entgegentritt, nicht ein bloßes stilistisches Hilfsmittel ist, sondern für Byron eine tiefere Bedeutung hat, zeigen die ausgesprochen pantheistischen Gedanken III 75:

Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?

h) Die Paraphrase. Die Paraphrase gehört ihrem Wesen nach zur Metapher, aus der sie durch Ausfall der Kopula entsteht. Meist tritt sie als Apposition auf: Ariosto: The southern Scott, und Scott: the Ariosto of the North IV 40; the milk-white steer grazes, the purest god of gentle waters IV 66; Our right of thought — our last and only place of refuge IV 127; häufig wird sie an Stelle des eigentlichen Begriffes gesetzt: Athena's wisest son (= Sokrates) II 7; the gloomy wanderer (= Harold) II 16; Soul of my thought (= Harold) III 6.

i) Allegorie. Die Allegorie kann, wie Personifikation und Paraphrase, der Metapher zugefügt werden und tatsächlich geht sie oft in die Metapher über. Auch bei ihr kreuzen sich zwei Vorstellungen, doch nur die bildliche wird ausgesprochen, und es bleibt dem Leser überlassen, das eigentlich Gemeinte daraus zu entnehmen.

Die unter den Personifikationen angeführte Stelle I 38—41 ist eine schöne Allegorie:

Lo!, where the Giant on the mountain stands
His blood-red tresses deepening in the sun
With death-shot glowing in his fiery hands
And eye that scorcheth all it glares upon . . .
— — — and at his iron feet Destruction cowers . . .

Die klassische Allegorie ist spärlich, trotzdem Byron durch seine Vorbildung und durch den Ort, an dem er das Gedicht teils schrieb und an dem es teils spielt, geradezu darauf hingewiesen wurde, und obwohl er an klassischen Anspielungen nicht spart. Teils mag der Grund in bösen Jugenderinnerungen liegen, an die „drilled dull lesson, forced down word by word“ (IV 75), „the daily drug which turned my sickening memory“ (IV 76); mehr aber noch in dem starken, unmittelbaren Gefühl Byrons für die Natur, das das Medium klassischer Einkleidung und Allegorie nicht zuließ. Ganz anders der kühle klassische Pope. Die wenigen hier in Betracht kommenden Fälle sind auch weniger Allegorie, als direktes Hineinversetzen in den Geist des Altertums; 50:

Some gentle spirit still pervades the spot, I, 62;
And Venus, constant to her native sea . . . hither deign'd to flee I 66;

die Anrufe an die Muse I 1 und an Athena II 1:

Where was thine Aegis, Pallas! . . . Where Peleus' son? . . .
What! could not Pluto spare the chief once more . . .? II 14;
Yet are . . . Thine olive ripe as when Minerva smiled II 87;
Apollo still thy long, long summer gilds II 87.
As Pallas and the muse unveil their awful lore II 91.
Nemesis, the Queen of god and man IV 88.

Etwas häufiger und teils gut ausgeführt sind die son-

stigen Allegorien; allerdings kommt Byron bei weitem nicht an den Reichtum der Klassiker auf diesem Gebiet heran:

And Vice, that digs her own voluptuous tomb
Had buried long his hopes I 83;
Peace waits us on the shores of Acheron
. . Silence spreads the couch of ever welcome Rest II 7;
Life's enchanted cup but sparkles near the brim;
His had been quaffed too quickly, and he found
The dregs were wormwood . . . III 8/9;
(Italia) Time . . . hath wronged thee with ten thousand rents
Of thine imperial garment. IV 55.

Eine schöne Naturallegorie ist III 87:

For the Starlight dews
All silently their tears of Love instil,
Weeping themselves away, till they infuse
Deep into Nature's breast the spirit of her hues.

Menschliches Denken und Leben werden mehrfach zum Gegenstand guter Allegorien gemacht:

In that tale I find
The furrows of long thought and dried-up tears,
Which, ebbing, leave a sterile track behind,
O'er which all heavily the journeying years
Plod the last sands of life — where not a flower appears, III 3;
Watering the heart whose early flowers have died,
And with a fresher growth replenishing the void IV 5;
The thorns which I have reaped are of the tree
I planted; — they have torn me, — and I bleed:
I should have known what fruit would spring from such a seed IV 10; IV 104/105, wo Byron sein Leben mit einem kleinen Boot — „a little bark of hope" —, gebaut aus

den Planken des „wreck which Ruin leaves behind“, vergleicht, das auf dem Ozean treibt.

Allegorisch sind auch die Apostrophierung von „Time“ IV 130—138 und die Klage auf den Tod der Prinzessin Charlotte Augusta, IV 165 ff.

k) Gleichnis und Vergleichung. Beide sind einander nahe verwandt; das Gleichnis vergleicht zwei Vorstellungen in zwei getrennten Sätzen, die Vergleichung verbindet sie, meist mit Hilfe einer Vergleichungspartikel, zu einem Ganzen. Gleichnisse werden im Child Harold selten verwandt.

I . . bear it (i. e. the theme) with me, as the rushing wind
Bears the cloud onwards III 3;
III 16 wird das Lächeln der resignierten Verzweiflung verglichen mit der Stimmung der Matrosen, die auf einem geplünderten Wrack dem Tode entgegensehen; her aged trees rise thick as once the slain Lay where their roots are . . . IV 64; und:

And as the Ocean many bays will make
That ask the eye — so here condense thy soul
To more immediate objects IV 157.

Von großer Schönheit ist der gehäufte Vergleich in III 32; zuerst wird eine Reihe bildlicher Vorstellungen gegeben:

The tree will wither long before it fall;
The hull drives on, though mast and sail be torn;
The roof-tree sinks, but moulders on the hall
In massy hoariness; the ruined wall
Stands when its wind-worn battlements are gone;
The bars survive the captive they enthral;
The day drags through tough storms keep out the sun;
und dann erst folgt das eigentlich in Vergleich gestellte:
„And thus the heart will break yet brokenly live on,“

um gleich wieder zu einem neuen Vergleich überzuleiten:
Even as a broken Mirror, which the glass
In every Fragment multiplies . . . .

Durch diese gradweise Vorbereitung wird die Spannung effectvoll gesteigert.

Ähnlich angelegt und nicht minder schön ist IV 20:
„But from their nature will the Tannen grow
Loftiest on loftiest and least sheltered rocks.

Zuerst wird das Wachsen und Erstarken der Tanne beschrieben, und nach dieser Vorbereitung kommt das Eigentliche: the mind may grow the same. Schön ist auch der Vergleich des Unterdrückers der Menschheit mit einem Bergsteiger, der sich schließlich einsam auf sturmumbrauster, eisiger Felshöhe befindet. Bei weitem häufiger sind die Vergleichungen; sie beziehen sich meist auf Tätigkeiten oder Eigenschaften, und zwar diese letzteren wieder entweder auf einen einzelnen Zug oder auf das Ganze. Die meisten sind mit as oder like angeknüpft, andere Partikeln sind seltener; auch komparativische Vergleiche treten zurück. Der größte Teil der Vergleichungen in Child Harold sind Naturvergleiche, zu denen alle Gebiete der belebten und unbelebten Natur herangezogen werden.

Tiere: Janthe's Auge ist „wild as the Gazelle's“ J. 4; die Wellen „bound beneath me as a steed that knows his Rider“ III 2; In das Herz „There comes a token like a scorpion's sting“ IV 23; Alfonso d'Este ist „Form'd to eat, and be despised, und die, Even as the beasts . . .“ IV 38.

Harold zieht weiter „More restless than the swallow in the skies“ I 27; Die Segler sind „spread like wild swans in their flight“ II 17; Harold „droop'd as a wild-born falcon with clipt wing“ III 15; die Stürme werden gefragt, ob sie gleich denen in der Menschenbrust sind oder „find at lenght, like eagles some high nest?“

III 96 „Maidens, like moths, are ever caught by glare“ I 9; — das Segel ist „as a noiseless wing“ III 85.

Pflanzen: Byron ist „as a weed Flung from the rock, on Ocean's foam“ III 2; Venedig „sinks like a seaweed, into whence she rose“ IV 12; der Mast zittert „as a reed“ III 2; die Truppen werden „trodden like the grass“ III 27; das Leben „will suit itself to Sorrows most detested fruit like to the apples on the Dead Sea's shore“ III 34; Rousseaus Liebe war „passion's essence — as a tree on fire by lightning“ III 78; die Legionen sind zersprengt „like to a forest fell'd by mountain winds“ IV 63; die Menschen bluten lieber „gladiator-like“ in der Arena, wo sie ihre Gefährten fallen sehen „like leaves of the same tree.“ IV 94.

Menschen: Die Sulioten sind „Kinder than polished slaves“ II 68; Harold beobachtet die Sterne „like the Chaldean“ III 14; Napoleon spottete der Menschen „like stern Diogenes“ III 41; das Bild der Caritas Romana leuchtet hervor „fresh as a nursing mother“ IV 148. Sonstige Natur: Die Blutstropfen fallen „one by one like the first of a thunder-shower“ IV 180; der Mensch versinkt im Ocean „like a drop of rain“ IV 179; Riesenschiffe: „as the snowy flake they melt into thy yeast of waves“ IV 181; Rousseau's Worte sind „like sunbeams“ III 77; Michel Angelo, Alfieri, Galileo und Macchiavelli sind „four minds which, like the elements, Might furnish forth creation“ IV 55; vergangene Tage kommen in Byron's Gedächtnis mit einem Ton „solemn, like the cloudy groan of dying thunder on the distant wind“ IV 104. —

Häufig zieht Byron die Sterne zu Vergleichungen heran: Harold sieht „like meteors in the sky the glittering minarets of Tepalen“ II 55; „Fortune, — Fame, — Power, — Life, have named themselves a Star“ III 88 (zwar nicht ganz hierhergehörig); die verstorbene Prin-

zessin und das erhoffte Kind erschienen „Like Stars to shepherd's eyes: — „twas but a meteor beamed“ IV 170. Die Natur am Rhein ist „to the mellow Earth as Autumn to the year“ III 59; die Wasser der Cascata del Marmore von Terni kommen heran „more like the fountain of an infant sea, . . . like an Eternity“ IV 71. — Menschen sterben „Even as a flame unfed, which runs to waste.“ Nacht und Sturm und Dunkelheit sind „lovely in your strength, as is the light Of a dark eye in woman“ III 92; die Mondstrahlen scheinen auf das Colosseum „As 'twere its natural torches.“ — Rome ist „as the desert“ IV 81.

Andere Gebiete als die Natur in ihren verschiedenen Erscheinungen werden kaum zu Vergleichen herangezogen. Die erbebende Erde ist „as a rolling bark which bore them to Eternity“ IV 64, und IV 148 wird das Gebüsch auf dem oberen Rande der Colosseumsruine genannt „Like Laurels on the bald first Caesars head.“

Ein Beispiel möchte ich noch wegen seiner eigenartigen Schönheit nennen; auf dem Rande des Wasserfalles von Terni

„An Iris sits, amidst the infernal surge,
Like hope upon a death-bed, ...
Resembling, 'mid the torture of the scene
Love watching Madness with unalterable mien.“ IV 72.

II. Mittel des Nachdrucks.

a) Hyperbel. Der Gebrauch der Hyperbel oder Übertreibung ist ein feines Kriterium für die Reife eines Dichtungswerkes. Wir brauchen in dieser Hinsicht z. B. nur einmal die Werke Marlowe's und Shakespeare's vergleichen, oder Jugendwerke Shakespeare's mit solchen seiner Reifezeit. Byron wird gern pathetisch und damit hängt zusammen, daß Hyperbeln nicht selten bei ihm

sind, bezw. in dem vorliegenden Werke, aber er legt sich im Ausdruck geschmackvolle Mäßigung auf und wird nie unnatürlich. Die Zahlenhyperbeln gehen kaum über das Maß der Umgangssprache hinaus, z. B. „Each volley tells that thousands cease to breathe“ I 38, und: „That little urn says more than thousand homilies“ II 4.

Von Harold wird gesagt, daß er „even for change of scene would seek the shades below“ I 6; die weißen Hände der Damen „might shake the saintship of an Anchorite“ III; das spanische Mädchen schreitet dort, „where Mars might quake to tread“ I 54; ihr schwarzes Auge „mocks her coalblack veil“ I 55; What is my being thou hast ceased to be! II 95; Um Howard klagt er: „And mine (i. e. tears) were nothing, had I such to give“ III 30; Napoleon versucht „To shake the world“ III 36; Italiens „very weeds are beautiful, thy waste more rich than other climes' fertility“ IV 26; nach der Schlacht am trasimenischen See waren die Gießbäche „swoll'n to rivers with their gore“ IV 62; aus dem Abgrund dringen „rays, sadder than saddest midnight“ IV 166; von der Verzweiflung über den Tod der Prinzessin heißt es: „[the] shock was as an earthquake's, and opprest the land which loved thee so, that none could love thee best“ IV 172. In pathetischer Rede, wie in der Anrufung an die Zeit IV 134, tritt die Hyperbel etwas stärker auf und steigert sich zu dem Ruf:

„a far hour shall wreak
The deep prophetic fulness of this verse,
And pile on human heads the mountain of my curse!“

Poetisch wirken die Hyperbeln in der Beschreibung des Wasserfalles IV 69:

The hell of waters! Where they howl and hiss
And boil in endless torture; while the sweat
Of their great agony . . mounts in spray the skies . . .

b) Klimax. Für die Steigerung oder Klimax bietet Child Harold's Pilgrimage nur wenige Beispiele, so:

Happy, I ne'er shall see them in decline;
Happier, that . . . Mine [heart] shall escape the doom Ja 3;
Vain are his weapons, vainer is his force I 77.
Birds, beasts of prey, and wilder men appear II 42;
Nations, tongues and worlds must sink II 53.
A ruin [das Colosseum] from its mass
Walls, palaces, half-cities have been rear'd IV 143.

Weiter ausgeführt ist: „the parent, friend and now the more than friend" II 96. Ein gutes Beispiel ist auch
Making the sun like blood, the earth a tomb,
The tomb a hell, and hell itself a murkier gloom IV 34.

c) Urgierung. Urgierende Wirkung kann durch mehrere verschiedene Mittel erreicht werden. Hier ist zunächst das urgierende Adjektiv (Pleonasmus) zu nennen, die sich bei Byron selten findet: level plain I 49, hideous awe I 88; shocking sighs III 24; solemn requiem IV 58; old age IV 150; ähnlich dem Epitheton ornans, nur in erhöhtem Maßstabe, fügt es dem Substantiv eigentlich nichts Neues hinzu, sondern dient nur dazu, die Aufmerksamkeit auf eine bezw. die Haupteigenschaft desselben hinzulenken. Sehr stark wirkt der doppelte Superlativ, der einen besonders eindringlichen Fall von Tautologie darstellt: the chiefest prize I 40; True to the veriest slaves of treachery I 86. Wesensverwandt damit ist die Steigerung von Adjektiven, die einer Steigerung im eigentlichen Sinne nicht fähig sind: most living crystal IV 66. — In dieser Strophe, IV 66, drängen sich überhaupt die Superlative zur Schilderung der Lieblichkeit des Ortes: thy sweetest wave Of the most living crystal; the purest god; most serene of aspect, and most clear. Urgierende Wirkung haben auch die Interjektionen, doch ist Byron

in ihrem Gebrauch sparsam und maßvoll; es kommen eigentlich nur Oh!, Alas! und Lo! und auch diese nicht häufig vor. Vielfach dagegen macht Byron von einem anderen urgierenden Mittel Gebrauch, der Nichtverwendung der Umschreibung mit to do in Frage und Verneinung bezw. ihrer Verwendung in gewöhnlicher Aussageform. Hierher gehört auch anormale Bildung des Comperativs; Byron hat nur more shaggy IV 73. Für diese letztgenannten Konstruktionen hat indessen gewöhnlich der Versrhythmus die Veranlassung gegeben und nicht die Absicht einer Urgierung.

d) Wiederholung. Die einfachsten und stärksten Mittel des Nachdrucks sind die Betonung und die Wiederholung. Letztere kann in der verschiedensten Weise auftreten. Entweder wird dasselbe Wort mehrere (meist zwei) Male nebeneinandergestellt, unmittelbar bezw. durch andere Worte, getrennt: Epizeuxis; oder es beginnen mehrere Zeilen mit demselben Wort: Anaphora — seltener ist Endwiederholung: Epiphora; oder es wird nicht dasselbe Wort wiederholt, sondern nur ein Wort desselben Stammes: Anominatio; schließlich ist noch die Begriffswiederholung da, die Tautologie.

α) Anaphora. Viele kurze Beispiele lassen sich anführen. Meistens fangen zwei aufeinanderfolgende Zeilen mit demselben Wort oder denselben Worten an, bisweilen auch drei oder mehr (in Aufzählungen): Not in those (zweimal) Ja 1; The (8 x) I 19; (6 x) I 51; So may he (2 x) I 87; Look (2 x), Then to (2 x) I 88; When (4 x) II 84; So perish (2 x) II 85; Is it not better (2 x) III 71; u. a. Bisweilen werden ganze Sätze wiederholt, oft durch mehrere Zeilen getrennt, so: All heaven and earth are still III 89; We are not what we have been III 91; I have not loved the world, Nor the world me IV 113/114; oder, mit geringer Veränderung:

Now, where the swift Rhone cleaves his way III 94.
Now, where the quick Rhone thus has cleft his way 95.

oder:

Perchance she died in youth IV 102
Perchance she died in age IV 103.

Stark pathetisch klingt die vierfache Anapher IV 135:

Have I not —
Hear me, my mother Earth! behold it Heaven! —
Have I not had to wrestle with my lot?
Have I not suffered things to be forgiven?
Have I not had my brain sear'd, my heart riven ...?

Die ganze Stelle, in der etwas reichlich Pose ist, hätte zum Vorteil des ganzen Gedichtes fortbleiben können; jedenfalls wirkt sie sehr deplaciert.

Epiphora findet sich in Child Harold nicht.

β) Epizeuxis. Besonders eindringlich wirkt es, wenn dasselbe Wort mehrmals unmittelbar hintereinander gesetzt wird. Vor allem in der Lyrik, der subjektivsten, persönlichsten Dichtungsgattung, ist diese Form sehr beliebt. Byron verwendet sie mehrfach in den lyrischen Einlagen des Child Harold, so im Good Night (I): Adieu; hither; Enough; hither; Enough; wide; welcome; Inez (II): Still. Auch sonst kommt in erregter Rede diese Doppelsetzung öfters vor: On, on the vessel flies I 14; To horse! to horse! he quits, for ever quits A scene I 28; Soon, soon, I 45; Away, Away I 76; Where, where II 2. Blow! swiftly blow II 20. This, this is solitude II 26. All, all forgotten II 53; Oh love, young love II 81; Arm! arm! it is — it is — . . . II 22. The foe! They come! they come III 25. There — for ever there IV 50; sick, sick IV 124; drink, drink IV 150. Häufig ist die Epizeuxis in Form einer reduplicierenden Redensart (in Form der Stabreimformeln): from rock to rock I 38, IV 70; bone by

bone I 43; more and more II 37; hand in hand II 71; grief with grief II 96; peal on peal III 25; hand to hand III 74; wrong for wrong III 69; on and on III 70; from peak to peak III 92; word by word IV 75; star by star IV 80; from sire to son, from age to age; IV 94; charm by charm IV 123; arches on arches IV 138; face to face IV 155; pang on pang, gasp on gasp IV 160; dazu: dart follows dart, lance, lance I 76; blood follows blood II 63; slave succeed to slave II 77; man link'd to man II 71.

Auch sonst ist Epizeuxis nicht selten; häufig wird derselbe Satz ganz oder mit leichten Änderungen, bisweilen antithetisch gewandt, wiederholt: None did love him . . . yea, none did love him I 9; the tools, the broken tools I 42; A moment pauseth . . . A little moment deigneth to delay I 52; Time, accursed Time I 65; Without a groan, without a struggle I 79; How fair, how young, how soft I 82; The scene was savage but the scene was new; II 43; so sings the Teian and he sings in sooth II 63; None are left to please where none are left to love II 94; mixed with thy spirit, blended with thy birth III 6; with other clay, Which her own clay shall cover III 28; This is in the night: — most glorious Night III 93; But I have lived and have not lived in vain IV 137. all the wœs we see — And worse, the wœs we see not . . . IV 126.

Öfters, wie auch bei einigen der angeführten Beispiele, greift die Epizeuxis von einer Zeile über in die folgende oder in eine der folgenden; Aufzählung (s. d.) ist oft mit mehrfacher Wiederholung des Artikels oder anderer kleiner Worte (Präposition oder Konjunktion etc.) verbunden.

Eigenartig wirkt die Epizeuxis dann, wenn dasselbe Wort die Zeile beginnt und schließt: Dear to a heart where nought was left so dear! I 92 oder: Shall we,

who struck the Lion down, shall we . . . . III 19, und ebenso: These II 35; then II 84; Once more II 2; Adieu III 59; This III 79; The morn III 99 und Alas IV 82.

γ) Anominatio. Am häufigsten von allen Wiederholungsfiguren ist in Child Harold die Anominatio vertreten; sie wirkt mehr schmückend als urgierend, da ihr bei weitem nicht das eindringliche innewohnt, wie z. B. der Epizeuxis. Wir können die einzelnen Fälle in mehrere Gruppen einteilen.

Zwei Formen desselben Verbs: none knew — cared to know I 9; can act is acting I 87; if freed she frees more I 89; being — wouldst be II 4; possesses or possessed II 24; defaces the scenes . . . defaced II 93; did — have done II 95; we parted — we part III 1; I bear — Bears III 3; as I have sung to sing III 3; to create — creating; think — have thought III 7; have heard and heard III 26; living — to live III 30; brought — bring III 30; it came, it cometh, and will come III 84; felt and feeling III 96; sought and seek III 97; Stood — stand III 112; shall deny and hath denied, IV 55; have wrapt and wrap IV 80; flow as they have flowed IV 82; stands — stand — falls — fall IV 145 u. a. Das Wortspiel in III 43: „This makes the madmen who have made men mad" wirkt in seiner Häufung desselben Lautes nicht besonders schön.

Zwei Formen desselben Adjektivs (meist Steigerungsformen): Happy — happier Ja 3; the lowest of the low I 3. Vain — vainer I 77; dear — dearer II 24; lofty — loftier II 41; Lone — lonelier III 65; nobler — noblest IV 147; rich — richer IV 156.

Zwei Formen eines Substantivs: Tyrants and tyrants' slaves I 38; man and man's . . . arm I 79; youth and youth's affections III 95; the most unfit Of men to herd with Man III 12; Man and man's research III

105; a ruin amidst ruins IV 25; To his own slaves a slave IV 89. Da durch den englischen Flexionsverfall die meisten Formen gleich geworden sind, so sind viele Fälle, die streng genommen eine Anominatio darstellen, dem Lautstande nach zur Epizeuxis gehörig, wie z. B. viele der dort genannten reduplizierenden Redensarten, oder IV 96: Can tyrants but by tyrants conquered be?

Zwei Worte derselben Wurzel: bleached — unbleaching I 85; mourned — mourner I 93; friendless — friend II 24; II 9:

Whose love and life together fled
Have left me here to love and live in vain.

life-live II 39; I' ve seen such sight II 79; pressed-pressure II 81; loved and lovely one II 95; loving . . . lovely and beloved II 95; earth — earth-born III 14; gave — gift III 18; break — brokenly III 30; envied — unenviable. III 43; kindly — kindness III 53; life — lived; the judge was just III 66; enslavers — enslaved III 57; changed — a change, strong — strength III 92; youth — young III 112; suffering — sufferer IV 21; weave their web IV 22; one weakest weakness IV 90.

Am häufigsten, der Zahl und dem Verhältnis nach, sind die Wurzelwiederholungen im Gesang III, während Gesang IV die wenigsten aufweist; doch ist dies ohne Bedeutung für den Charakter der Gesänge.

δ) Die Begriffswiederholung oder Tautologie ist im allgemeinen in dem Gedicht selten. Von Napoleon I wird gesagt: „he . . A moment pauseth ere he lifts his rod, A little moment deigneth to delay“ I 52.

Dies ist das einzige hervorstechendere Beispiel.

c) Parallelismus. In den meisten Fällen ist mit Parallelismus zweier Sätze auch Wiederholung — vorwiegend Anapher — verbunden, und so haben die meisten Beispiele schon unter „Wiederholung“ Erwähnung

gefunden. Der Parallelismus kann antithetisch auftreten oder synonym. Antithetisch sind z. B. die wirksamen „balanced sentences“:

Her lover sinks — she sheds no ill-timed tear;
Her chief is slain — she fills his fatal post;
Her fellows flee — she checks their base career etc. I 56.

In Frage und Antwort geteilt tritt Parallelismus auf I 32; in den parallelen Stanzen II 25 und 26 mit dem Abschluß: „This is not solitude“ II 25 und „this, this is solitude“ II 26; ähnlich: „Pass we the long, unvarying course . . Pass we . . Pass we . . But not in silence pass Calypso's isles“ II 28 — II 29; „Now, where the swift Rhone cleaves his way between heights“ III 94 und „Now where the quick Rhone thus has cleft his way III 95.

„Thou . . . he“ IV 38 (Alfonso d'Este und Tasso contrastiert) und „Perchance she died in youth — Perchance she died in age“ IV 102/103. In Aufzählung: „Last noon beheld them . . . last eve . . . The midnight . . . The morn“ III 28, und IV 100/101, wo die verschiedenen Möglichkeiten des Lebens der Caecilia Metella erwogen werden.

Häufiger noch ist synonymer Parallelismus:

Three hosts combine . . Three tongues . . Three standards . . I 41;

Look o'er the savage of the reeking plain;
Look on the hands with female slaughter red;
Then to the dogs resign the unburied slain;
Then to the vulture let each corpse remain I 88.

Andere Beispiele: I 52; I 90; II 15; II 36; 39; When riseth Lacedaemon's hardihood, When . ., When . ., When . ., Then may'st thou be restored II 84; II 85; a chain, Which gall'd for ever fettering though unseen, And heavy though it clank'd not; worn with pain which

pined although it spoke not III 9; Where rose the mountains; there to him were friends;, where roll'd the ocean, Thereon was his home etc. II 13; II 32; 44; he who ascends the mountain-tops, shall find . . . he who surpasses or subdues mankind . . II 45; II 89; 103; IV 77; 98; 135; 178; 185 u. a.

f) Aufzählung. Zum Zweck der Detailmalerei gebraucht Byron sehr häufig die Aufzählung, wenn sie auch immerhin meist noch sehr großzügig bleibt, sodaß die eigentliche Detaillierung nicht ganz erreicht wird. Sie ist häufig mit Parallelismus (s. d.) verbunden. Zahlreich sind die kleineren Aufzählungen über das Gedicht verstreut: Volume, Pillar, Pile I 35; I 48; I 53; Young, old, high, low I 71; steal, flame and ages slow II 1; Goth, Turk and Time II 11; II 32; Idol, Saint, Virgin, Prophet, Crescent, Cross II 44; slaves, eunuchs, soldiers, guests, and santons II 56; III 5; 15; 20; Conquerors and kings, Founders of sects . . . Sophists, Bards, Statesmen III 43; Streams and dells, fruit, foliage, crag, wood, cornfield, mountain, vine, and chiefless castles . . . III 46; III 80; In pathetischer, erregter Anrede: sky, mountains, river, winds, lake, lightnings! Ye With night, and clouds, and thunder and a soul . . . III 96; IV 23; 24; 80; 93; 108: Admire, exult — despise — laugh, weep —: IV 109; 135; 153; u. a. Aufzählung in antithetischer Parallelstellung in dem im vorhergehenden Abschnitt erwähnten Beispiel I 56: her lover sinks — she sheds no ill-timed tear. Besonders die Natur macht Byron häufig zum Gegenstand von Aufzählungen, die er durch reichliche Verwendung schmückender Adjektiva wirksam zu beleben weiß. Das beste Beispiel bietet wohl I 19:

The horrid crags, by toppling convent crown'd
The cork-trees hoar that clothe the shaggy steep,
The mountain moss by scorching skies imbrown'd etc.

Ähnlich werden I 51 die kriegerischen Vorbereitungen in den Bergen Spaniens geschildert, II 18 das Leben auf dem Schiff, II 50 die Völker am Hofe Ali Pascha's, II 87 die Natur Griechenlands; die Perserschlacht II 89/90; der plötzliche Abschied zur Schlacht III 24/25; die Natur des Rheintales III 60/61, die Natur von Clarens III 101/2; gesehene Berge IV 73/74; Spekulationen über Caecilia Metella IV 100—103; das Forum Romanum IV 107 und der Ozean IV 182/183. Eine gewisse Gleichförmigkeit ist allerdings in den Aufzählungen, besonders solchen, die die Natur betreffen, wie I 19, II 60, III 46 etc. nicht zu verkennen; sie wirken trotz der hineingebrachten Variationen etwas telegrammstilmäßig; den wirklich intimen Reiz, wie ihn z. B. Scott oder Wordsworth ihren Naturschilderungen zu verleihen vermögen, erreicht Byron trotz aller Schönheit seiner Schilderung nicht.

g) Umschreibung. Die Umschreibung setzt einen schöneren, meist längeren Ausdruck für einen einfachen. Der Tod auf dem Schlachtfeld wird umschrieben: here ceased the swift their race, here sunk the strong I 34; für „he fell" wird gesagt: The sword has laid thee low I 91; „Sweet Florence" erhält eine Absage in der Form: „I may not dare, to cast a worthless offering at thy shrine II 30. Die Jahre „steal fire from the mind as vigour from the limb" III 8. Byron will in die Einsamkeit fliehen, „Ere mingling with the herd had penn'd me in their fold" III 68; von Petrarca's Kunst heißt es: „Watering the tree which bears his lady's name With his melodious tears, he gave himself to fame" IV 30; sein Sterben wird fein umschrieben: „his later days went down the vale of years" III 31; die Zeit, „great Nemesis", wird von Byron angerufen: „let me not have worn This iron in my soul in vain" (IV 131); er will die Wunde gern ertragen: „had it been conferr'd With a just weapon" IV 133; das Men-

schenleben wird mit einer schönen Umschreibung ausgedrückt: „Man plods his way through thorns to ashes" IV 146.

h) Die Alliteration. In der altgermanischen Poesie war die Alliteration, d. h. der Gleichklang der Anlaute zweier Worte, das fast einzig gebräuchliche Reimmittel. Mit dem Aufkommen des Endreimes trat der Stabreim dann immer mehr in den Hintergrund, und nur selten hat ein neuerer Dichter versucht, Gedichte in dieser alten Reimform zu schreiben. Als poetisches Hilfsmittel wird indessen die Alliteration immer noch sehr wirkungsvoll zum Schmuck verwandt. Die Zahl der Verse mit Stabreim bewegt sich bei den neueren Dichtern, wie ein Vergleich von Tennyson, Scott, Byron und anderen ergibt, ziemlich constant zwischen 35 % und 55 %.

Für Byrons Child Harold stellt sich das Verhältnis etwa wie folgt dar:

Gesang	I	II	III	IV	Gesamt
Gesamtzahl der Zeilen mit Stabreim	42	42	37	28	36 %
hiervon sind Zeilen mit 2 Stäben	3,5	2,5	1,5	1	2
3- und 4-fache Stäbe	4	3	1,5	1	2
Stäbe, die sich über mehr als eine Zeile erstrecken	2	1,5	1,5	1	1,5

Im allgemeinen macht Byron maßvollen Gebrauch von der Alliteration; nur Strophe III 43 zeigt auffallende Häufung. Zeile I dieser Strophe wirkt geradezu unschön, das Ohr verletzend: „This makes the madmen who have made men mad." Ähnlich sind auch I 19: „Highgate hie" und III 59: „awful yet not austere . . . as Autumm to the year." Man hat hier den Eindruck, daß Lautspielereien beabsichtigt seien oder, noch schlimmer, etymologische Zusammenhänge, wodurch diese Stellen eine fatale Wirkung

haben.[1]) In III 21: „All went merry as a marriage bell" mag eine volkstümliche Redensart zu Grunde liegen.

Für die heutige Dichtung, in der, wie gesagt, die Alliteration nur noch ein gelegentliches Schmuckmittel ist, haben natürlich auch die strengen Regeln der alten Stabreimdichtung keine Gültigkeit mehr, und so ist an ihre Stelle die größte Freiheit und Willkür getreten.

Von der großen Menge Fälle, in denen zwei oder mehr Worte einer Zeile denselben Anlaut haben, werden wir indessen viele als „zufällige" Alliterationen völlig bei Seite lassen können, denen gegenüber die Fälle stehen, in denen die durch innere oder äußere Beziehung zwischen zwei Worten bestehende Verbindung durch den gleichen Anlaut noch stärker hervorgehoben wird. Nur diese Fälle werden wir füglich als wirkliche Stabreime bezeichnen können. Im Folgenden sollen die bedeutendsten dieser Verbindungen mit Beispielen aufgeführt werden.

α) Zwei Eigennamen oder ein Eigenname und ein anderes Wort. Hampstead—Harrow I 69; Spain and Spaniards I 87; Greece and Greecian I 93; Morat and Marathon III 64; Goth and Greek III 91; Schiller, Shakespeare's IV 18 Romans Rome IV 84; Titus or Trajans IV 110; Jove to Jesus IV 116; Biscay's bay I 14; Moorish matron's I 35; Cadiz—coast I 65; Unmoved—Moslem II 10; Turk and Time II 12; Pindus' . . . peak II 42; Cannae's carnage III 64; Laura's lover IV 30; Cruscan quire IV 38; bleak Mont Blanc IV 73; Rome and her Ruin IV 145; etc.

β) Die Alliteration, die durch Wiederholung desselben Wortes oder Stammes entsteht, gehört strenggenommen nicht hierher; die betreffenden Fälle sind unter „Wiederholung" behandelt worden.

[1]) In einer Fußnote zu III, 59 der Ausgabe wird auf eine andere Zusammenstellung „high Hymettus" hingewiesen, die in „The Curse of Minerva" und „The Corsair" vorkommt und sich den Obengenannten anschließt.

γ) Zwei Worte in grammatischem oder begrifflichem Verhältnis. Substantiv mit Adjektiv: ungodly glee I 2; carnal company I 2; lineage long; coffined clay I 3; maddest mirthful mood I 8; pleasant place I 31; dull drum I 41; holy hand I 70; warlike worshipper II 5; heavy heart II 24; pampered priest-hood II 44; blithe bee; fragrant fortress II 87; silent seal III 8; high hall III 23; keen contest III 49; daring doubts III 105; fair foes III 114; grey granite IV 20; mortal mind IV 44; dying dignity IV 91; petty perfidy IV 136; etc.

Substantiv mit abhängigem Genitiv (resp. dessen Umschreibung durch of): Biscay's . . . bay I 114; Prince's palace I 22; tears of triumph I 43; modes of merriment I 46; Pindus' . . . . peak II 42; world of woe III 5; first . . . of fields III 17; Wisdom's world III 46; Glory's gewgaws IV 109; people's passions; freedom's face IV 113; Life's life IV 135; Mother of a moment IV 168.

Verb und Subjekt oder Objekt, bezw. dazugehöriges Adjektiv: found favour I 2; consecrate a crime I 3; rustics reap I 14; Here ceased the swift their race, here sunk the strong I 34; trust Tradition's . . . tongue I 36; View his vineyard I 47; she fills his fatal post I 56; Pride points the path that leads to Liberty I 86; Fair Florence found II 32; confidence copes II 34; the babe she bears II 61; Mark their mirth II 78; loud was the lightsome tumult II 80; sadness sootheth II 92; the day drags through III 32; fortune fled III 39; wield her weapons III 57; making a marvel III 65; leaf is lost III 89; blighted their life's bloom III 94; music meets IV 3; gird the gulf IV 69; crushing the cliffs IV 70; build . . . . a bark IV 105; rill runs IV 116; writes no wrinkle IV 192;

Adverb und Adjektiv oder Verb: brightly bold Ja 3; winding wearily II 55; truly told II 88; firmly fixed III 10; madly meet III 16; stir too strongly III 43; least alone III 90; glistening grey IV 106.

Zwei Worte im Gegensatz: lick yet loathe I 16; Heaven — Hell I 20; cross — crescent I 35; Maid—man I 56; man and maids I 70; the foul — the fair II 28; Nor rise . . . . but rail II 74; All felt the common joy they now must feign II 79; slavish sickle; not the sword II 83; grieve or glad III 1; form . . . fancy; gaining — give III 6; conqueror and captive III 37; friends and foes III 57; palace and a prison IV 1; Victor or vanquished IV 43; friend or foe IV 43.

Parallele Worte asyndetish oder durch Konjunktion verbunden: vast and venerable I 7; sing and smile I 7; pomp and power I 9; his house, his home, his heritage I 10; grove and glen I 21; wan and weak I 58; Wisdom and wit II 6; flood and fell II 25; war and woes II 62; heart and hand III 64; mellowed and mingling III 86; fierce and far III 93; embody and unbosom III 97; bees and birds III 102; claims and keeps IV 48; howl and hiss IV 69; weed and wallflower; IV 107; matted and massed IV 107; deep and dark IV 179;

Worte, die sonst in innerer Beziehung zu einander stehen: concubines and carnal compagnie I 2; goodly — gild I 5; flatterers — festal I 9; maidens like moths I 9; pencil — pen I 18; seal — sable scroll I 25; flocks — fleece I 31; stalks — step I 54; light, lively tones in Lady's bower I 55; unconscious — coming I 46; sacred — solemn I 68; crowns — crest I 91; war — wasting fire II 1; cold as the crags II 12; head — hand II 12; sailed — sea II 17; flock — fold II 25; world for woman II 45; lurk — lowering II 46; vacant — in vain II 60; gaping — aghast II 71; feed — fruits III 7; hymned — harps III 29; fruits and fertile promise III 30; Banners — battles III 47; gaze — ghastly III 63; sin — sorrow III 73; trees — trunks III 11; worship — words III

102; pride — praise IV 31; clear as its current IV 33; wronged — rents IV 55; modelled — mould IV 90; field of freedom, faction, fame IV 113; champion — chief IV 114; life — light IV 161; late — long IV 164;

Wortcomposita: light-limbed I 74; lover-loving I 81; brain-born II 7; wonder-works III 10; signal-sound III 28; mountain-majesty III 67; clay-cold III 74; fairy-formed III 102; master-mould IV 25; deep-dyed IV 28; lady-love IV 40; wave-worn IV 69; self-same IV 86; leaf-like IV 101.

Vom metrischen Standpunkt lassen sich die vorhandenen Fälle zunächst in zwei Hauptgrupepn scheiden: 1. Alliterationen innerhalb einer Zeile, das normale, und 2. Alliterationen, die in die folgenden Zeilen übergreifen. Die erste Hauptgruppe zerfällt wieder in eine Anzahl Untergruppen.

α) Der gewöhnliche Doppelstab (a a), bei weitem die anderen Fälle überwiegend:

I 7 It was a vast and venerable pile
II 34 Brisk confidence still best with woman copes
III 4 I would essay as I have sung to sing
IV 90 The fool of false dominion — and a kind . . .

β) Dreifache Alliteration (a a a):

I a 3 Now brightly bold, now beautifully shy
I 8 Yet ofttimes, in his maddest mirthful mood
I 86 They fight for freedom who were never free
III 48 Power dwelt amidst her passions; in proud state
IV 69 The hell of waters! Where they howl and hiss.

Ferner I 10, 19, 33, 55, II 10, 32, III 16, 102, 103, IV 10 u. a.

γ) Vier- und mehrfache Stäbe sind sehr selten:

I 34 Here ceased the swift their race, here sunk the strong

I 88 Let their bleach'd bones, and blood's unbleaching stain
II 50 Then let his length the loitering pilgrim lay
III 39 When the whole host of hatred stood hard by
III 43 This makes the madmen who have made men mad
III 43 Which stir too strongly the soul's secret springs
IV 113 The field of freedom, faction, fame, and blood.

Ein besonders wirkungsvoller Spezialfall ist es, wenn in der zwölfsilbigen neunten Verszeile bei Cäsur hinter der sechsten Silbe die (betonten) Silben 6 und 12 gleich anlauten:

I 20 In Hope to merrit Heaven by making earth a Hell
II 87 Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair
III 16 Did yet inspire a cheer, which he forbode to check
III 49 Saw the discoloured Rhine beneath its ruin run
IV 46 Wrecks of another world, whose ashes still are warm.

δ) Zwei Stäbe in einer Zeile; diese können ihrer gegenseitigen Stellung nach sein:

parallel (a a b b; a a a b b; a a b b b):

Ja 2 Wins as it wanders, dazzles where it dwells
I 19 The mountain moss by scorching skies imbrown'd
I 76 Dart follows dart, lance lance
I 86 Pride points the path that leads to liberty
II 96 How selfish sorrow ponders on the past
III 71 Kissing its cries away as these awake

gekreuzt (a b a b):

I 86 Back to the struggle, baffled in the strife
II 22 Lands of the dark-eyed Maid and dusky Moor

umfassend (a b b a; a b b b a):

I 30 The toilsome way, and long long league to trace
I 67 From morn till night, from night till startled morn ..
III 21 Soft eyes look'd love to eyes which spoke again

III 32 They mourn and smile at length; and, smiling, mourn.

Die zweite Hauptgruppe wird von den Fällen gebildet, in denen Worte von zwei (oder mehreren) aufeinanderfolgenden Zeilen durch Alliteration verbunden sind. Diese Fälle sind indessen nur dann einwandsfrei, wenn die betreffenden Worte auch sonst auffallend zueinander in Beziehung stehen. Häufig stabt die letzte Tonsilbe einer Zeile mit der ersten Tonsilbe der folgenden (a : a):

I 13 . . . . He could string And strike; I 49 crowned With crags; I 49; The track Oft trod II 28; right And wrong IV 93; might And majesty IV 161.

Künsteleien und komplizierte Kombinationen hat Byron vermieden; die meisten Fälle zeigen die Formen a : a, a a : a, a : a a, a a : a a, neben denen nur ganz vereinzelt einige andere auftreten.

a : a Wide scattered hoof-marks . . . . And scathed I 49; cross—crescent II 38;

a a : a Murmurs of the main — mourn II 82; beings bright As their own beams III 14;

a : a a Fixed — Flashing afar I 39; feed the crow — And fertilize the field I 41; firmness — females famed I 57; wearied — Wealth and Wantonness I 64; Peace — Pleasure leagued with Pomp I 64;

a : a a a a sound, And sense, and sight of sweetness III 104;

a a : a a The foe . . . . the fond ally That fights for all, but ever fights in vain I 41; I ween, of woman's breast — Wanton thing is won II 34. Pay . . . proffering . . . prove . . . praise III 19;

a a a : a a The barr'd-up bird will beat His breast and beak III 15;

a a a : a a : a Saw — sabre smote — Nor saved ... sank . . . slaves I 38;

a b : b a a a : a flush'd hope is lost?
Who hung so fiercely on the flying Gaul
Foil'd by . . . . I 56;

a a : a a : a Fills his fatal post; Her fellows flee — The foe I 56.

Es bleibt schließlich noch die Alliteration in ihrer Verwendung als stimmungs- und lautmalendes Hilfsmittel zu erwähnen. Das wiederholte scharfe s in Verbindung mit den dumpfen Vokalen tönt fein die Stimmung ab in I 19, Zeile 4:

The sunken glen whose sunless shrubs must weep;

überhaupt ist diese Strophe reich an feinen, wirksamen Alliterationen. Das häufige f in Strophe I 56 malt die Flucht:

Her chief is slain —, she fills his fatal post
Her fellows flee . . . The foe retires . . . fall . . . flush'd . .
Who hung so fiercely on the flying Gaul
Foil'd by a woman's hand before a batter'd wall?

In IV 59 dienen die Alliterationen von f und h zur meisterhaften Malerei des brausenden, schäumenden Wasserfalles:

The fall of waters! rapid as the light
The flashing mass foams shaking the abyss
The hell of waters! where they howl and hiss . . . .

Das Resultat der vorliegenden Arbeit können wir dahin zusammenfassen:

1. Im Ganzen ist Child Harold ein vollendetes Werk der Romantischen Literaturperiode, wenn es auch darin eine völlige Ausnahmestellung einnimmt. Die Vorläufer und Nachfolger dieses Werkes fallen nicht in's Gewicht, da die Beziehungen meist nur geringfügige oder äußerliche sind; eigentliche Vorbilder oder Nachahmungen Child Harold's gibt es nicht.

2. Im Einzelnen zeigt sich, daß Byron ein vollendeter Meister der Form ist, der sich indessen von den Kunstregeln nicht beherrschen läßt, sondern oft mit souveräner Gleichgültigkeit über sie hinwegsetzt. Diese Disharmonien tragen ebensosehr zum Reize des Child Harold bei wie die Harmonien, und gerade sie geben dem Werk einen großen Teil seiner Lebensfrische.
